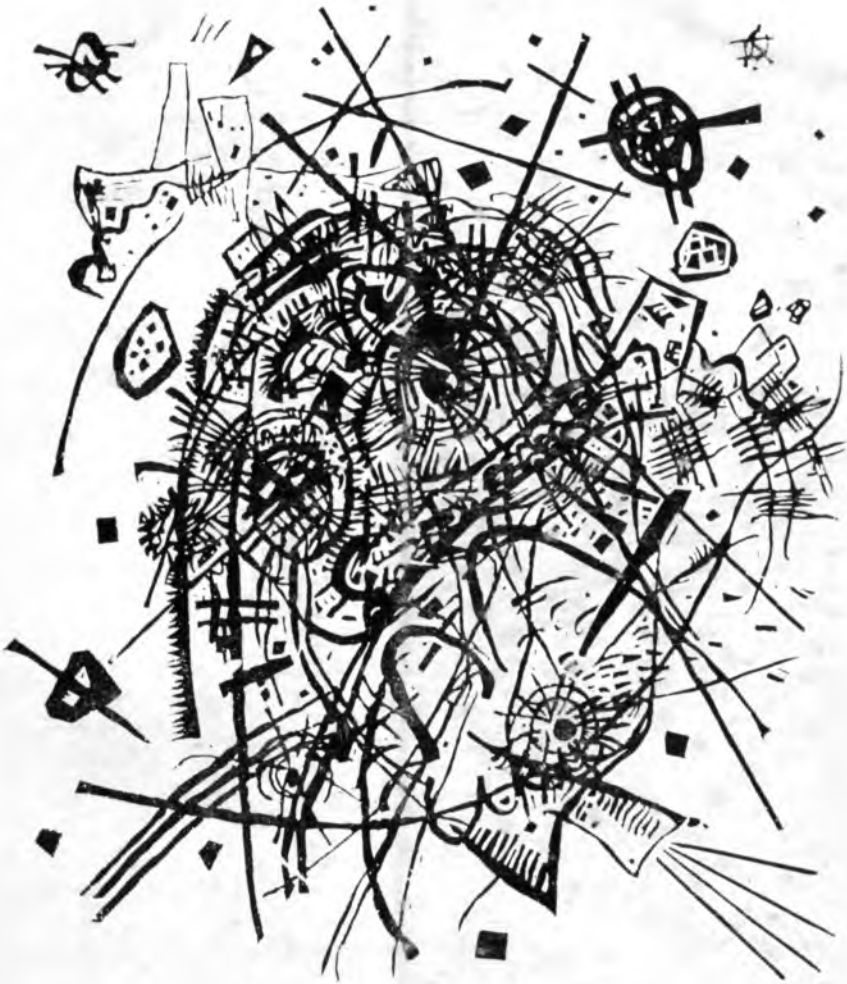


Secolul 20

PREZENTAREA ARTISTICĂ:
GETA BRĂTESCU

Coperta:

KANDINSKY

COMPOZIȚIE

Secolul 20

Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

Comitetul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ION BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU, ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, DAN HĂULICĂ REDACTOR-ȘEF, GEORGETA HORODINCĂ REDACTOR-ȘEF ADJUNCT, TATIANA NICOLESCU, FLORIAN POTRA SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

4
[100]
1969

SUMAR

DAN HĂULICĂ: *« Secolul 20 » la numărul 100* • 3

DOSTOIEVSKI, ETERN CONTEMPORAN

G. CĂLINESCU: Realism și parabolă • 9

BIOGRAFIE ȘI DESTIN

E. M. de VOGÜÉ: *Religia suferinței* • 33
VIKTOR ȘKLOVSKI: *Dostoievski — O ipoteză* • 37
THOMAS MANN: *Extazul demonismului*, în românește de L. Voita • 39
TUDOR VIANU: *Imaginația durerii* • 48
JACQUES RIVIÈRE: *Călăuză prin infern* • 49
MICHEL BUTOR: *Jucătorul*, în românește de Cornelia Ștefănescu • 50

UNIVERS PLURIDIMENSIONAL

PE DIMENSIUNEA POEZIEI

D. MEREJKOVSKI: *Dostoievski și tragedia* • 57
LEONE GINZBURG: *Eshil și clasicitatea lui Dostoievski*, în românește de Ștefan Delureanu • 59
CESARE PAVESE: *Marile lumi ale poeziei* • 62
M. BAHTIN: *Dante și romanul polifonic al lui Dostoievski*, în românește de Tatiana Nicolescu • 63

ÎN ARIA ROMANULUI EUROPEAN

DIALOG CU PRECURSORII

ANDRÉ GIDE: *Balzac, Stendhal şi Dostoievski* • 67
IURI TÎNIANOV: *Exemplul lui Gogol: interferenţe stilistice* • 71
GEORGE STEINER: *De la romanul «gotic» la realismul tragico-fantastic al lui Dostoievski*, în româneşte, cu o prezentare de Geo Şerban • 75

O DILEMĂ FERTILĂ: TOLSTOI SAU DOSTOIEVSKI

LEONID LEONOV: *Proorocul* (Exclusivitate *Secolul 20*) • 93
GAËTAN PICON: *«Cel mai mare dintre toţi romancierii?...»* • 95
DOMINIQUE ARBAN: *Prima expresie a unui antagonism* • 96

DOSTOIEVSKI ŞI REVELAŢIILE SECOLULUI XX

JOSÉ ORTEGA Y GASSET: Confruntare cu Proust • 99
NATHALIE SARRAUTE: *De la Dostoievski la Kafka*, în româneşte de Alexandru Baciu • 102
ALBERTO MORAVIA: *Odiseea fără calităţi* • 109
TAMARA MOTÎLIOVA: *Despre amărăciunea izbăvitoare* • 111
RENÉ GIRARD: *Dostoievski şi individualismul contemporan* • 115
PETRE STOICA: *Repere dostoievskiene în expresionismul german* • 119
GEORG TRAKL şi ERNST STADLER, *versuri*, în româneşte de Petre Stoica • 131

ALBERT CAMUS

POSEDAŢII

piesă în trei părţi, adaptare după romanul lui Dostoievski, partea a doua, în româneşte de Florica-Eugenia Condurachi • 133
VALERIU RÂPEANU: *Dostoievski şi Camus* • 153

WILLIAM FAULKNER

ZGOMOTUL ŞI FURIA

roman (partea I), în româneşte de Mircea Ivănescu • 157
MIRCEA IVĂNESCU: *Dostoievski şi Faulkner* • 209

•

VIRGIL NEMOIANU: *Simptomatologie literară* • 213

FRAGMENTARIUM

IERONIM ŞERBU: *Jurnal dostoievskian*; IRINA MAVRODIN: *Nathalie Sarraute şi Dostoievski*; ANDREI BREZIANU: *Arghezi, înaintaş al tălmăcirilor româneşti din Dostoievski* • 216

Secolul 20

la numărul

100

Revista noastră a ajuns la numărul 100, suișul nostru neîntrerupt își poate îngădui un scurt popas meditativ, — ca pe o platformă pe care te oprești o clipă, ca să respiri adînc, îmbrățișînd cu ochii întinderile străbătute. O sută de volume, fiecare cu fizionomia lui distinctă, fiecare încercînd să nu semene cu cel dinainte, deși alcătuiesc o figură continuă, unitar modulată; fiecare, exuberant sau mai sever altul, și toate laolaltă compunîndu-se, precum niște variațiuni pe o schemă vitală de creștere. O sută de numere, în care s-au publicat zeci de romane și nuvele, zeci de piese, și nenumărate poezii, pagini de traducere și comentar explicativ, pagini de sinteză critică, peste 19.000 de pagini, în total, — asta avem îndărătul nostru, în clipa sărbătorească a acestei confruntări cu noi înșine, cu izbînzile și cu îndatoririle noastre.

Nu-i vîrsta retrospectivelor nostalgice, nu e, desigur, un soroc de înduioșări vetuste, o revistă ca a noastră are timpul larg așternut în față, timpul unor explorări cît mai pătrunzătoare în aria nesfîrșită a literaturilor lumii. Dacă ne stăpînește acum o firească emoție, e tocmai pentru că simțim aniversarea noastră solidară cu o întreagă atmosferă de tonică și îndrăzneață încordare, cu atmosfera ce caracterizează patria noastră în aceste luni de

efervescente eforturi și de vaste rememorări. O fericită conjuncție a datelor a vrut ca sărbătoarea noastră să se întîmple în anul cînd țara prăznuiește un sfert de veac de la Eliberare; în preajma acestei răscruci, care e un prilej de variate și stimulatoare bilanțuri, în toate domeniile. Sub semnul acestei auguste coincidențe, care nu-i numai o potrivire de date, ci una mai profundă, ne place să ne cîntărim gîndul și fapta. Lucrarea noastră a stat mereu sub acest semn înalt, al Eliberării românești, ea s-a împărtășit din duhul de prefacere și civilizație care inspiră succesele cele mai sigure ale socialismului. Ampla bibliotecă de literatură universală care și-a găsit loc în paginile «Secolului 20» s-a bizuit pe o încredere statornică în cititorul nostru — în puterea lui de a asimila robust —, și în realitățile care-l configurează. Citim pentru a ne consolida în niște certitudini creatoare, nu pentru a ne descuraja într-o știutoare timiditate — aceasta este ideea care a călăuzit echipa noastră redacțională, în efortul ei de a dărui publicului românesc atîtea mii de pagini din literaturile lumii.

Habent sua fata libelli. Dar își au soarta lor și revistele, în care se acumulează o strădanie colectivă, o ambiție de cultură, elocventă pentru spiritul obștei întregi. În acest sens, însăși existența unei publicații precum «Secolul 20», de acest profil și de acest nivel, este un indiciu peremptoriu, un semn de matură complexitate pentru cultura literară a unei țări. «Numai o literatură puternică și bogată primește influențele cu simpatie, pentru că ea nu se teme că acestea o vor copleși și îi vor răpi originalitatea» — scria sagace poetul Al. Philippide, în pragul numărului nostru jubiliar, numărul 50 din 1965. Conștiința literaturii universale, pe care încearcă s-o elaboreze și s-o exprime revista, e o conștiință a problemelor înseși ale epocii noastre. «Secolul 20» a devenit un fragment inalienabil de conștiință culturală românească.

Nu vom aminti aici numeroasele aprecieri omagiale pe care și le-a cucerit revista în străinătate, în centre de mare tradiție editorială și artistică, la Paris, în R.F. Germană, în Anglia și Italia. Și nu e loc să înfățișăm amănunțit surpriza agreabilă cu care scriitori și artiști sau critici foarte cunoscuți, Chagall, Ungaretti, Ernst Jünger, Snow, Antonioni, Simonov, Gaëtan Picon sau Butor, au răsfoit exemplarele delicat somptuoase ale acestei reviste. Cei dintre noi, care au avut ocazia să pună «Secolul 20» sub ochii unor asemenea ilustre personalități de peste hotare, au făcut-o, convinși că arată astfel o adevărată carte de vizită, — nobil reprezentativă pentru întreaga noastră mișcare culturală și artistică.

Veacul în care trăim se găsește pus, tot mai mult, în fața unei dileme simptomatice: care formulă trebuie să precumpănească, extensia informației,

pe orizontală, cu riscul unei anume dispersiuni superficiale — spre care epoca ne împinge de atîtea ori —, sau explorarea concentrat verticală, în adîncime, — comportînd, însă, unele voite sacrificii ale curiozității? Obligată să prospecteze un cîmp foarte amplu, de realități caleidoscopic diverse, revista pe care o facem putea foarte ușor aluneca spre disparitatea și spre vioiciunea complezentă a unei publicații-magazin. A fost preocuparea noastră tenace, mai strictă în ultimii ani, aceea de a dărui revistei o ținută tot mai epurat riguroasă, care să ierarhizeze nobil faptele de cultură, subordonînd accidentul pitoresc rosturilor esențiale. A îmbrățișa o întinsă arie culturală într-un chip coerent, a arunca punțile unor sinteze fertile între domenii deosebite, cîteodată distante, a simultaniza pentru cititor totalitatea spațiului literar, nu prin simpla înregistrare nevertebrată a elementelor, ci, de cîte ori e posibil, prin decupaje sesizante — pe o idee, pe o problemă acută —, operînd expresiv, cu o pregnanță modernă, în materia foarte denivelată a literaturii contemporane, — astfel am crezut că trebuie să se definească revista noastră în raport cu dilema pe care o evocam mai înainte: în raport cu opțiunea multum sau multa.

Există o dignitate a lecturii — nu a lecturii pasive, ca un gest absent, ci a lecturii care se împărtășește din scrupulul intelectual cel mai autentic, din căutarea aspră, alături de autor, a plenitudinii ideii și a exactității. Lăudîndu-i pe clasicii veacului al XVII-lea, Flaubert, dificilul Flaubert, nu vedea în ei «niște oameni de un geniu enorm», care să te copleșească, precum Shakespeare sau Rabelais: «Dar ce conștiință !... Ce travaliu ! Cîte ștersături !» recunoștea admirativ prozatorul. Iar drept culminație a acestui elogiu, Flaubert adăuga o astfel de neașteptată mențiune: «Și cît de lent citeau !» Într-o asemenea înțelegere, lectura, concentrată și substanțială, a devenit, ea însăși, un mod de creație. Așa cum secolul nostru, secolul unei extraordinare puteri de cuprindere, e chemat să șteargă, tot mai mult, opoziția între lectură și creație, făcînd din muzeul imaginar și din biblioteca universală — pe care e în curs de a le realiza — niște originale, magnifice titluri de creație; dînd ipostazei de cititor un înțeles activ, capabil să mărturisească elocvent despre puterea ordonatoare a cugetului: în această perspectivă modernă, care e o conștiință simultană și globală a comorilor lumii.

Iată de ce revista noastră a crezut mereu de datoria ei să așeze lectura textelor beletristice sub regimul grav al lucidității — dincolo de reflexele comode care prefac cartea într-un simplu bun de consum, un fel de chewing-goom intelectual, mestecat după o mecanică fără orizont. De aici stăruința noastră de a așeza beletristica la punctul de convergență a unor multiple co-

mentarii explicative, de a organiza adevărate antologii critice, în jurul textelor care au meritat să suscite astfel de discuții; în ideea, tocmai, de a înmulți, pentru cititor, prilejurile de fertilă oprire — de prielnică zăbavă, cum ar fi spus altădată cronicarul, care era un mare prieten al cărților.

Gîndindu-mă la această massă de literatură universală și de informație artistică pe care a vehiculat-o publicația noastră, îmi vine uneori în minte o frumoasă gravură dintr-o stranie carte germană a veacului al XVII-lea: unde se vede o femeie avînd drept trunchi rotundul globului terestru, purtînd pe trupul sferic, vizibil desenate, continentele. Această apariție neverosimilă — figurînd însăși Terra — ține la sîn un prunc, care e piatra miraculoasă, îndelung căutată de toți alchimiștii. N-avem, bineînțeles, prezumția să credem că în retortele laboratorului nostru s-a lăsat prinsă piatra filozofală. Dar cînd ai de ingurgitat globul tot — vreau să spun literatura întreagă a globului —, cum e datoare această revistă, semeni, fatal, cu alegoria despre care vorbeam mai înainte: nu poți avea un mers prea ușor, trebuie să pășești mai degrabă lent, grav cumpănindu-ți vasta încărcătură.

O bibliografie a numerelor 50—100, prelungind-o pe aceea existentă pentru numerele 1—50, va sistematiza, în curînd, bogăția de titluri și mulțimea de autori care s-au perindat în paginile « Secolului 20 ». Examenul ei înseamnă și pentru noi îndemnul de a cîntări, cu o atenție mereu suplă, echilibrul și deschiderea revistei, împingînd explorările ei și înspre zonele încă fugar atinse, rămase mai mult ca niște promisiuni exotice, pentru spațiul nostru de gîndire. Veacul a arătat că exotismul poate deveni azi sursa celei mai pure clasicități, sîntem maturi pentru a opera restituțiile cuvenite și a corecta ceea ce venea dintr-o lesnicioasă îngustime, în vechile geografii spirituale. Din rațiuni de simetrie, bunăoară, o zonă imensă a mapamondului, Oceania întreagă, rămăsese pe delături în superba alegorie închipuită de Carpeaux, rotunda horă care înfățișează Cele patru părți ale lumii. *Europa a simplificat destulă vreme, în chip neîngăduit, după niște simetrii arbitrare, imaginea lumii.*

Sinteza pe care și-o propune revista noastră se voiește europeană *nu în acest sens restrictiv și fragil, ci într-o perspectivă infinit mai generoasă. Dacă e să evoc o emblemă pentru această aspirație, aș căuta-o la izvorul fără de moarte al civilizației noastre; cu aproape trei milenii în urmă — au arătat savanții — Homer ne dăruise deja accepția cea mai deschisă, cea mai uluitor dinamică a Europei. Pe marele Zeus el îl numea* europos : *un adjectiv însemnînd « cel care vede foarte departe ».*

DAN HĂULICĂ

Desen de CAMIL RESSU ▶

DOSTOIEVSKI

ETERN CONTEMPORAN

G. CĂLINESCU

Realism și parabolă

Cînd în 1845, *se prezentă la marele critic Bielinski, căruia Grigorovici și Nekrasov îi comunicase, în culmea entuziasmului, romanul* Oameni săraci, *Dostoievski fu obiectul unei admirații delirante. « Îți dai dumneata bine seama, înțelegi ce-ai scris?» îi zise criticul și îi ținu un discurs despre intuiția marilor artiști, despre capacitatea acestora de a dezvălui adevărurile umane. Dostoievski ieși uluit: « E posibil — își zicea el — să fiu așa de mare? » Întrevederea cutremură sufletul său, îi dădu grija de a nu se coborî sub nivelul atins precum și o inocentă fatuitate. Criticele exprimate asupra lucrărilor următoare îl deprimară și-l aruncară în crunte îndoieli.*

Ce era nou în Oameni săraci? *Eroul este Macar Dievușkin, mic funcționar care trăiește într-o mizerie indescriptibilă într-o pensiune, alături de alți nenorociți. Odaia lui e de fapt o despărțitură a bucătăriei. Casă și masă îl costă vreo* 24 *de ruble însă, neplătind la vreme suma, este obiectul celor mai penibile vexațiuni din partea gazdei. De amărăciune se îmbată. Mînecile îi sînt roase la coate, nasturii îi cad, talpa încălțămintelor i se dezlipește. Oamenii de serviciu nu vor să-i curețe hainele murdare cu periile statului. Dievușkin se gîndește să ia cu împrumut patruzeci de ruble de la un cămătar, « Crezi dumneata, scrie el unei fete (romanul este epistolar), că sînt în stare să inspir cuiva de la întîia privire vreo încredere? » Bine înțeles, cămătarul nu-i dă banii, îi pretinde o cauțiune. Literatura de tinerețe a lui Dostoievski e de un patetism sfîșietor, cu tot stilul rece. În rezumat, scriitorul denunță mizeria proletariatului intelectual din Rusia țaristă, umilința*

micului funcționar în fața superiorilor, anularea completă a oricărei demnități umane, reducerea individului la o simplă expresie statistică. Sentimentul de spaimă și tortură în fața existenței este aproape permanent. Eroii trăiesc din expediente, din cîteva copeici împrumutate, din hainele puse amanet, din ceaiul oferit de milă de către o slugă. Nici o nădejde nu licărește în fața lor, desnodămîntul vine în curînd în chipul unei morți sordide. Chemarea de către Excelența Sa reprezintă pentru umilul impiegat aproape certitudinea destituirii. Dievușkin se prezintă în biroul superiorului cu o hîrtie, bine caligrafiată, în care însă a sărit un rînd întreg. Ca o culme a nenorocirii, un nasture i se desprinde și se rostogolește pe jos. Dievușkin așteaptă sentința de moarte. Miracol. Excelența Sa, impresionată, scoate din portofoliu o sută de ruble și le oferă funcționarului. Bielinski a rămas încîntat de ascuțimea observației lui Dostoievski, în sensul că eroul strivit, anihilat de autoritatea superiorului, nu se socotește vrednic de atîta atenție. Sentimentul de neant al subalternului îl va trata mai tîrziu Cehov. În Dostoievski este mai mult decît atît. De fapt, umiliții săi sînt niște biruitori.

Concepția despre om a lui Dostoievski se poate formula pe scurt astfel: nu există individ oricît de abject în care să nu licărească un minim de umanitate, în aparentul declasat și în anonim sălășluiește o porțiune de geniu. Monstruoasa întocmire a societății pe clase ierarhice cu convertirea în turmă a multitudinii infime, are un rezultat neprevăzut. Individul se ilustrează în așa chip în umilință, încît capătă o valoare omenească uriașă. Acesta e cazul lui Dievușkin. Smeritul consilier titular cu coatele lustruite și cu nasturii rupți, e un sfînt Francisc, un Dante, un Petrarca; Clara, Beatrice, Laura lui este Varvara Dobroselova, o fată săracă, pe care o iubește timid și respectuos, pentru care, ca s-o ajute, își vinde pînă și uniforma de serviciu și căreia, în luna mai, fiind bolnavă, îi trimite el, care nu și-a plătit pensiunea, struguri. Inocentă și puțin egoistă, Varvara se mărită, ca să scape de sărăcie, cu un negustor iar Macar, suavul, neînțelesul, primește a-i face comisioane în vederea nunții. O idee asemănătoare se află tratată în Nopți luminoase.

Modul prin care se ilustrează eroii dostoievskieni, reduși la neant din punct de vedere social, este acuitatea conștiinței morale. Individul mediocru și abject din lumea balzaciană are un orizont etic corespunzător. Astfel reptila se tîrăște cu satisfacție ca o reptilă și nu are nici un fel de șoc moral în prezența zburătoarelor. Declasații și abrutizații lui Dostoievski știu însă că zac într-o prăpastie, mediocrii știu că sînt mediocri. Viața lor este infernală din această cauză. Fiecare pare a avea înaintea ochilor cel mai sublim prototip de om și suferă de a nu se putea apropia de model, sau de a se îndepărta printr-o cădere vertiginoasă de el. Apare orgoliul întors. Individul prăbușit în josnicie își proclamă cu ostentație căderea, excelează în smerenie. În întuneric, vinovatul descoperă eternul și se ridică astfel deasupra comunului.

În Netoşka Niesvanova *avem de a face cu un violonist ratat. Fusese un mediocru clarinetist, apoi moştenind o vioară excepţională, se revelă deodată ca un mînuitor plin de însuşiri al arcuşului. Toţi îl înconjoară cu atenţie, aşteaptă de la el izbînzi mari. Iegor nu posedă totuşi putere de muncă, se alcolizează, lasă vioara în părăsire. Devine amar, inepuizabil în a critica celebrităţile muzicale. Într-o bună zi un violonist ilustru vine la Petersburg. Iegor e în culmea agitaţiei. Ar voi să ştie prin comparaţie dacă are sau nu geniul pe care, în secret, şi-l atribuie. Fură banii soţiei sale spre a-şi cumpăra un bilet de intrare la concert. De altfel primeşte apoi o invitaţie personală. Soţia, bolnavă, zguduită de furtul puţinelor ei ruble, cade la pat şi moare. Întors plin de tulburare de la concert, violonistul cîntă în faţa cadavrului soţiei. Accentele violinei par sublime fetiţei sale vitrege. Totuşi Iegor artistul scoate numai nişte suspine muzicale, căci la concertul marelui violonist şi-a dat seama că pentru el totul era pierdut. Niciodată nu ar mai fi putut atinge virtuozitatea obţinută prin îndelungă muncă a acelui celebru muzicant. În culmea disperării fuge de acasă, lăsîndu-şi soţia moartă, înnebuneşte şi moare după două zile într-un spital. Tipul de ratat al lui Iegor, aduce puţin aminte de* Le neveu de Rameau *al lui Diderot. Dar aci, în micul roman al lui Dostoievski, se petrece un lucru neobişnuit. Un muzicant îşi pierde minţile cînd se încredinţează că nu are geniu, salutînd prin acest accident un geniu incontestabil. De obicei, mediocrii sînt calmi, gregari, solidari între ei, şi alcătuind marea familie a mediocrilor. Ei nu înnebunesc. Neavînd percepţia marilor valori, rămîn mulţumiţi de ei înşişi. Prin înnebunirea sa, Iegor ratatul s-a ridicat brusc pe scara valorilor morale, recunoscînd imparţial nulitatea sa.*

Îndoiala pare a fi tulburat în aceşti ani sufletul lui Dostoievski. Simţea războindu-se în sine doi oameni, unul infatuat, mîndru, împodobit cu un falnic ţilindru de la Zimmermann, altul îndoit asupra valorii sale, suspicios. Bielinski regreta tot ce spusese despre el, declara că fusese o vită încălţată, că aerele geniale ale lui Dostoievski şi pretenţia acestuia că toată omenirea îl persecută, îl sufocau. Dostoievski scrise Dublul, *pe o temă predilectă romanticilor şi care învia o idee plautiană, reluată de Shakespeare, de Rotrou, de Regnard, intrînd în patologia mintală şi în analiza subiectului. Scriitorul rus va trata de fapt un caz de autoscopie ca şi Alfred de Musset în vestita* Noapte de Decembrie :

Du temps que j'étais écolier
Je restais un soir à veiller
Dans notre salle solitaire.
Devant ma table vint s'asseoir
Un pauvre enfant vêtu de noir
Qui me ressemblait comme un frère.

Iacov Petrovici Goliadkin, consilier titular, un om timid și onest, constată într-o bună zi apariția la cancelarie a unui alt Goliadkin, îndrăzneț, lingușitor, intrigant, care intră în grațiile șefului, ofuscîndu-l cu totul. În cele din urmă Goliadkin timidul e dus la balamuc. Scrierea este echivocă și prea febrilă, asemănătoare într-asta cu nuvelele lui Hoffmann de la care, prin Gogol, vine și proiectarea neașteptată a eroilor mic-burghezi pe un decor fantastic. La început Dostoievski este încîntat de scrierea lui. Lumea băgase de seamă că folosea în chip original analiza iar nu sinteza, că adică mergea spre adînc, examinînd atomii. Cînd însă Bielinski și ceilalți declarară că Dublul *era monstruos și plictisitor, Dostoievski admise că în el sînt lucruri « care îți întorc inima pe dos și te îngrețoșează să citești. ». Ca și violonistul Iegor, Dostoievski cădea cu voluptate de la infatuare la un înspăimîntat sentiment al nulității. Bielinski, care aștepta de la scriitor o critică acerbă a societății, se arăta din ce în ce mai dezamăgit. Nuvela* Gazda *i se păru o inepție, un ce căutat, pus pe cataligi, artificial și fals. Un june om de știință, foarte sărac, Ordînov, se mută la un bătrîn epileptic, Murin, care trăiește cu o femeie tînără. Natural, Ordînov cade îndată în adorație, femeia îi atrage atenția că este legată pe viață și pe moarte de bătrîn care i-a cumpărat sufletul, ținînd-o în puterea sa cu vrăji de magie neagră. În cele din urmă bătrînul și femeia dispar. Ideea fundamentală ar fi putut fi, într-o manieră mai realistă, prestigiul pe care îl exercită asupra femeii infirmul, prin bătrînețe și prin boală, dreptul de viață al valetudinarului și în genere al omului însemnat de destin. Nici nuvela* Domnul Proharcin *nu găsește grație înaintea lui Bielinski. Adevărul este că Dostoievski e în acești ani în faza imitațiilor mai mult sau mai puțin izbutite, în care chiar realismul are ceva factice, părînd copiat. Balzac, din care scriitorul tradusese* Eugénie Grandet, *e ușor de recunoscut pe dedesubt. Pensiunile ieftine pentru împiegați și mici rentieri ca în* Le père Goriot, *speculațiunile bănești microscopice, existența mic-burgheză și proletară ieftină sînt toate transportate în Petersburgul somptuos, însă în mahalale mizere cu case de raport închiriate și subînchiriate. « Le concierge » și închirietoarea de camere mobilate și de spații locuibile sînt și aci protagoniștii tipici. Caterina, tovarășa epilepticului, subînchiriază. Tot apartamentul se compune, într-o casă de raport cu o curte interioară murdară, dintr-o unică, spațioasă cameră, despărțită în trei prin pereți de scîndură. Una din aceste strîmte încăperi este odaia închiriată cu pensiune lui Ordînov. Prînzul e pregătit de o femeie murdară și în zdrențe. Tot într-o pensiune se petrece și întîmplarea din* Donmul Proharcin. *Semion Ivanovici e un mic funcționar strîngător și avar care plătește o sumă infimă Ustiniei Fiodorovna în pensiunea căreia locuiește de mulți ani. Funcționarul moare, pensionarii și gazda se adună în jurul patului său, răsucesc salteaua, răstoarnă cadavrul cu picioarele în sus și făcînd o incizie cu cuțitul în pînza*

saltelei dau de fișicuri de bani. Și în veșnicele speculații în jurul produsului muncii literare, Dostoievski seamănă cu Balzac, cu distincția că scriitorul francez e mai optimist, în vreme ce Dostoievski se simte dezgustat de scrisul silnic pentru plata datoriilor. Imaginația și sensibilitatea tînărului scriitor erau excesive, lipsea o veritabilă experiență de viață care să umple spațiile imense deschise de fantazie. « Lumea exterioară — scrie el în acei ani — trebuie să se afle în echilibru cu lumea interioară. Altfel dacă fenomenele exterioare nu se produc, lumea interioară ia o dezvoltare primejdioasă. » În curînd se produseră într-adevăr fenomene teribile care prefăcură pe romanticul Dostoievski în marele și torturatul realist din Crimă și pedeapsă.

Dostoievski — își amintea A.P. Miliukov — citea bucuros toate scrierile asupra socialismului, rămînînd totuși sceptic. Deși admitea că toate aceste doctrine sînt însuflețite de bune intenții, considera pe socialiști drept niște exaltați onorabili, dar naivi. Bine înțeles socialismul despre care e vorba era cel utopic. Indiscutabil este că scriitorul a fost atras de ideile progresiste, oricît de haotice ar fi fost ele, unele fiind de esența liberalismului, altele fiind taxate de autorități drept comunism. Spiritele luminate doreau arzător abolirea șerbiei, slăbirea cenzurii, suprimarea pedepselor corporale, însă moderații așteptau aceste schimbări ca un dar din partea țarului. Exista la un oarecare Petrașevski, un cerc frecventat de liceeni, studenți și tineri scriitori, unde se discuta de toate, făcîndu-se platonic critica regimului. Petrașevski avea reputația unui inofensiv limbut. Spehnev însă care îl frecventa părea organizat și decis la acțiune. Revoluția de la 1848 din Franța sperie regimul țarist, generalul-conte Orlov, șeful jandarmeriei, trimite un spion la reuniunile lui Petrașevski. Dostoievski care împrumutase bani de la Spehnev se destăinuie atașat ideii unei organizații mai stricte, împreună cu acesta. Totul era însă, cum recunoscuse instrucția, o simplă efervescență neorganizată sub semnul unor idei generoase. Dostoievski dăduse, de pildă, o largă publicitate scrisorii către Gogol a lui Bielinski, prin care ilustrul critic denunța conformismul și bigotismul marelui prozator. Nu mai puțin, frecventatorii lui Petrașevski fură arestați, conduși în fortăreața Petru și Pavel. În fine sînt toți condamnați la moarte. În 22 decembrie 1849 Dostoievski și așa zișii conspiratori sînt scoși pe un ger cumplit în piața Semenovski, suiți pe o estradă. Li se citește sentința de moarte, un preot rostește o predică pe tema: « Răscumpărarea păcatului este moartea. » Trîmbița sună, tobele răpăie, conjuraților îngenunchiați li se frîng săbii deasupra capetelor, li se dau niște talare sinistre din pînză de sac cu mîneci lungi și cu capușon. Apoi trei dintre ei sînt legați la stîlpi și trei plutoane de soldați așteaptă ordinul de a trage. În cinci minute, își făcu socoteala Dostoievski, îi venea rîndul. Mai avea de trăit cinci minute. Apoi deodată li se citește ordinul de comutare a pedepsei. Dostoievski e osîndit la patru ani de muncă silnică în Siberia și

alți patru ca soldat de linie. Fusese înainte sublocotenent de geniu. La miezul nopții de 24 decembrie, Dostoievski cu lanțuri la picioare fu urcat într-o sanie. Era liniștit și cînd frate-său Mihail începu să plîngă zise: « Nu mă duci la groapă; și la penitenciar sînt oameni nu animale și mulți din ei sînt poate mai buni și mai merituoși decît mine . . . » Locul pedepsei era fortăreața Omsk, unde osînditul ajunse la 23 ianuarie 1850.

Penitenciarul era din bîrne într-o incintă hexagonală înconjurată cu uluci înalte făcute din vreo mie cinci sute de pari de stejar. Condamnatul fu ras în cap pe jumătate și sacrifică numai o mustață, căpătă haine vărgate de ocnaș și lanțuri noi. Dostoievski, care fusese un tînăr elegant și va fi toată viața un om cu grija corporală, arăta lamentabil. Cum se întuneca, ocnașii erau închiși în cazarma lor, unde circulau liberi făcînd un zgomot infernal de rîsete, înjurături și lanțuri, într-o duhoare insuportabilă. Pîinea era îndestulătoare, fiertura rea și cu gîndaci în ea, osînditii aveau însă dreptul să-și procure singuri hrană, ba chiar să-și tocmească bucătari printre deținuți. Nu în privațiune consta oroarea penitenciară ci în umilirea morală și fizică, în costumul rizibil, în bătaia cu nuielele, în lanțurile ce nu împiedicau pe deținut să evadeze dar care îl urmau zornăind și în patul de spital, ca un semn al decăderii lui morale. Dostoievski ca nobil, era privit cu mefiantă de tovarășii de penitenciar, motiv pentru care se purta rezervat și tăcut. Comandantul garnizoanei era un om impulsiv și feroce care dădea ordin deținuților să doarmă pe dreapta, pe stînga sau pe spate și-i pedepsea cînd constata că adormiții schimbase poziția. Fortăreața era în apropierea Irtîșului. Dostoievski transporta adesea cărămizi, legate cu cîte o frînghie, de la malurile apei la cazarmă. Probabil pisa, de asemeni, alabastru calcinat.

Dostoievski și-a făcut însemnările sale de închisoare în Amintirile din casa morților, atribuindu-le unui ucigaș fictiv. Celebre au fost o vreme Le mie prigioni de Silvio Pellico, dramaturg mediocru care a descris suferința patrioților italieni în fortăreața austriacă de la Spielberg. Însă scrierea lui Pellico are o valoare strict istorică și e lipsită de perspectivele colosal umane ale amintirilor dostoievskiene. Intrînd în penitenciar, Dostoievski nu uită că este scriitor și observă întîi de toate cu răceală științifică psihologia deținuților. Aceasta e opera sa de criminalist care îi va fi de folos mai tîrziu. El constată că osînditul nu acuză nici o suferință morală pentru crima sa și că în general el nu iese mai bun din închisoare. Deținuții nu vorbesc despre crimele lor, fiindcă așa e uzul. O sociologie nouă domnește acolo. Oamenii sînt îndurători, pînă la o limită. Sînt posaci, invidioși, vanitoși, lăudăroși, copilăroși, susceptibili și extrem de formaliști. Lăsînd la o parte aceste aspecte negre, deținuții sînt setoși de viață. Lumea din afară li se înfățișează ca ceva nemaipomenit de frumos. Chiar cei condamnați la perpetuitate visează să iasă o dată și o dată. O existență trîndavă și nefolositoare îi deprimă.

Toți vor să facă ceva vital, însă nu forțat. Omul nu poate să trăiască, observa Dostoievski, fără a munci. Deci fiece deținut, urmînd o trebuință firească, se dedă unei profesii și unei ocupații oarecare. Cînd penitenciarul cumpără un cal, cei două sute de răufăcători cu fiare la picioare și capetele rase sînt încîtați a fi chemați să-și dea cuvîntul și să se tocmească cu geambașii. Vitalitatea acestor oameni se verifică la baia de aburi, care lui Dostoievski i se pare un iad. Ocnașii înghesuiți se lasă îmbrobonați cu voluptate de sudoarea caldă a pietrelor înfierbîntate și stropite de apă. O sută de lanțuri răsună și ocnașii se împiedică unul în fiarele altuia. Cel mai zguduitor moment al vieții în penitenciarul descris de Dostoievski este reprezentația teatrală. Ocnașii obțin autorizația de a organiza spectacole cu două piese. Actorii, ocnași firește, sînt vreo cincisprezece, plini de talent. Se improvizează o scenă, se pictează o cortină. Deținuții încearcă un legitim orgoliu, mai ales că în oraș nu se află teatru. În fine, vine ziua reprezentației. Sala se umple de spectatori, ocnași dar și vizitatori. Dostoievski, ca literat, e invitat în rîndul întîi. Orchestra începe să cînte, cortina se ridică, piesele sînt interpretate nu se poate mai bine. Ocnașii Poțeikin și Baklușin sînt niște actori de mîna întîi. Rolurile de femei sînt ținute tot de bărbați. Actorii joacă cu vervă, publicul aplaudă frenetic, succesul este remarcabil și nimic nu deosebește această manifestație artistică de oricare alta. Cu o singură, sinistră, deosebire. Actorii au lanțuri la mîini și la picioare, publicul are lanțuri la mîini și la picioare, Dostoievski are lanțuri la mîini și la picioare și cînd lumea aplaudă se aude firește zornăitul fiarelor. Închipuiți-vă pe Hamlet cu cătușe declamînd « A fi sau a nu fi » și publicul în loji și staluri aplaudînd frenetic cu lanțuri, ca niște brățări imense și muzicale, la mîini.

Numai acest capitol ar fi fost deajuns spre a conferi amintirilor lui Dostoievski o extraordinară forță de protest politic împotriva regimului autocratic al țarilor. Cu toată modesta sa rezervă și cu acea blîndețe ucigătoare, interpretată fals de unii drept îngenunchiere, el a atins vechea orînduire în punctul ei cel mai putred. Dacă ocna nu avea nici o acțiune educativă asupra criminalului, cu atît mai puțin încovoia pe deținutul politic progresist care lupta pentru desființarea exploatării omului de către om. Bătăile crunte ordonate de comandantul furibund sînt suportate de condamnați cu o mare liniște, fiindcă și cel mai culpabil crede încă în viață. Dostoievski, se înțelege de la sine, evită a vorbi despre deținuții politici, dar nu poate fi îndoială că vestejind pe zbirii închisorii se gîndea la întregul sistem social țarist.

« Socotesc că omul cel mai bun poate, prin efectul obișnuinței, să se coboare la treapta de fiară cruntă. Sîngele și puterea îmbată și dezvoltă instinctele cele mai josnice; spiritul și inima prind gustul petrecerilor celor mai anormale. În tiran, omul și cetățeanul sînt pierduți pentru totdeauna. »

În 1852, generalul comandant al fortăreții ceru să se scoată lanțurile lui Dostoievski. Dar țarul respinse cererea. Lanțurile căzură pe nicovală abia în februarie 1854, cînd scriitorul părăsi penitenciarul. În martie merse la Semipalatinsk unde fu incorporat într-un batalion de linie.

Dostoievski aparținea nobleței și, ca și Flaubert, era fiul unui medic de spital. Afirmația lui De Vogüe că semăna cu un țăran e arbitrară. Tolstoi cu cizmele sale putea să facă aceeași impresie. Elementele feței scriitorului sînt subtile, mîinile sînt expuse cu finețe. Fruntea enormă, ochii sclipitori, barba rară de ascet, îi făceau mai ales în ultimii ani acea figură iluminată și stranie. La Omsk, Dostoievski cunoscu în fine poporul și descoperi implacabila ură de clasă care dăinuia pînă și în « casa morților ». Înțelese că vinovații din punctul de vedere al legii nu se credeau astfel și că toți iubeau viața și libertatea. Studie adaptarea omului la cele mai teribile condiții, spre a-și păstra viața, în speranța unei izbăviri. Deținuții își leagă lanțurile la brîu și cei care în unele închisori sînt prinși cu ele de perete, învață să se așeze jos într-o poziție lesnicioasă. Oamenii sînt peste tot oameni — scrie Dostoievski fratelui său. « Chiar printre ucigașii din penitenciar am cunoscut în acești patru ani oameni. Crede-mă, sînt printre ei firi adînci, puternice și frumoase . . . Am observat atîtea figuri și caractere populare ! Am trăit cu ele și cred a le fi pătruns. Am studiat sumedenie de vieți de vagabonzi și hoți, dar mai ales viața dureroasă a omului de rînd. Nu mi-am petrecut vremea fără folos. Am cunoscut poporul rus ca puțini alții, lucru de care sînt oricum mîndru ! »

În anii consecutivi ieșirii din penitenciar, Dostoievski publică scrieri cu două dimensiuni, critici sociale în gravură lipsite de relieful fantastic al romanelor sale capitale. O înțeleasă prudență îl determina să scrie opere, cum mărturisește însuși, de o inocență de azur. Obiectul criticilor îl formează mai ales aristocrația și moșierimea detracată și chiar delicvescentă. Moșia Stepanciocovo și locuitorii ei e un roman de humour. Dostoievski citise la Omsk pe Dickens și e remarcabil cît de îndemînatec copiază tonul exuberant al scriitorului englez. Încolo atmosfera e strict rusească. La moșia colonelului Iegor Ilici Rostanev, om bun, naiv și fără voință, se pripășește un fel de scriitor ratat, un Tartuffe umanitar, pe nume Foma Fomici Opiskin. Acesta e idolul generălesei Krahotkin, mama proprietarului. Colonelul merge pe lîngă el în vîrful picioarelor, îl crede un geniu și suferă tirania lui. Vrea chiar să-i cumpere o casă, pe care parazitul o refuză tactic, încredințat că va obține și mai mult mai tîrziu. Foma Fomici pune personalul de serviciu să învețe franțuzește, îl supune unor examene. Din nimic, parazitul se simte jignit, amenință patetic cu plecarea și într-o zi pretinde colonelului să-i spună « excelență ». După fiece capitulare a stăpînului casei, Fomici devine mai arogant. În cele din urmă, jignind grav pe colonel, Foma este azvîrlit

afară, pe o ploaie torențială. Generăleasa cade în genunchi, imploră readucerea parazitului. Acesta se întoarce, joacă comedia omului persecutat, sancționează toate dorințele colonelului, devine și mai puternic și nu mai iese decît mort.

Tot un tiran al conștiinței altora este prințul Volkovski din Umiliți și ofensați care, interesat bănește, mînuie cum vrea pe fiul său, prințul Alioșa. Acesta e o fire indecisă, nu știe bine pe cine iubește, se entuziasmează pe rînd de două tinere fete, jură uneia că o iubește și o abandonează, mărturisind celeilalte că n-o iubește și pleacă după ea. Mefistofelic, Prințul Petru îl împinge către cea cu mai mulți bani. Intervine și aici tema bărbatului care merge cu sacrificiul față de femeie pînă la a-i înlesni altă însoțire. Ivan, constatînd că Natalia e disperată de ezitările lui Alioșa, merge la tînărul prinț și-l somează să se întoarcă la logodnica lui. « Mărturisesc — declara Dobroliubov — că acești domni care merg cu mărinimia pînă acolo, încît îmbrățișează pe amantul logodnicei lor . . . nu-mi plac de loc. » Nu-i mai puțin adevărat că Dostoievski era un astfel de om. La Semipalatinsk se îndrăgostește de soția de origine franceză a unui institutor alcoolic, care și muri. Aceasta se înflăcărează de un alt învățător și Dostoievski imploră prietenii să procure rivalului un post mai bun. În urmă, văduva Ana Isaïev devine soția sa.

Crimă și pedeapsă, scrierea de proporții shakespeariene și pentru unii încă și mai mult, o biblie, este în punctul de plecare un roman polițist, iar contemporanii l-au citit și gustat ca atare. Un student în mizerie omoară o împrumutătoare de amanet, și, cu toate precauțiile luate, e prins. Dostoievski avea trebuință de subiecte inocente ca azurul ca să treacă prin sita cenzurii. Studiul delicvescenței din punctul de vedere al moralei feudal-burgheze și mai ales apăsarea asupra necesității pedepsei conveneau regimului țarist. Este o greșeală să citim în linia dreaptă operele scriitorilor ruși din această epocă, de a lua prea în serios capitulările lor la doctrina oficială, emanatistă și irațională, în virtutea căreia puterea țarului emană de la Dumnezeu iar ucazele lui divine sînt indiscutabile și impenetrabile, ca ale unui părinte iubindu-și fiii prin gesturi de groază și milă. Este cu neputință ca un Dostoievski, care patru ani de zile și-a mișcat mîinile și picioarele atît cît îngăduia lungimea lanțurilor, să fi devenit un avocat sincer al cătușelor. Opera lui trebuie citită în diagonală. Sărac, scriind pentru bani, Dostoievski era mereu alarmat de problema cenzurii. În 1845 avea îngrijorări cu privire la Oameni sărmani. « Mă amînă și tot amînă cu un roman așa de inocent și nu știu cum se va sfîrși totul. Ei bine, dacă mi-l interzic? Dacă mi-l taie de sus pînă jos? Ar fi într-adevăr o nenorocire . . . » « Proharcin — scrie în anul următor — a fost teribil de desfigurat în anume pasaj. Domnii din cutare loc au suprimat chiar cuvîntul cinovnic, Dumnezeu știe pentru ce motiv,

totul era nu se poate mai nevinovat; l-au șters de peste tot, toată viața a dispărut. N-a mai rămas decît scheletul din ceea ce ți-am citit. Reneg nuvela mea.» Orice rînd, pînă și punctul — spune Dostoievski — era suspectat ca alegorie.

În al doilea rînd, Crimă și pedeapsă *este un studiu profund al patologiei delicventului. Dostoievski care trăise cîțiva ani printre osîndiți cunoștea materia. Dar e de presupus că a făcut observații conștiincioase și după aceea. Astfel, după ce publicase acest roman, vizitează la Litovsk un penitenciar pentru copii, apoi doi ani mai tîrziu o colonie de copii delicvenți, la Petersburg. O tînără femeie, fiind osîndită la muncă silnică fiindcă aruncase pe geam o fetiță, de altfel fără urmări grave, Dostoievski o vizitează la închisoare, unde criminala născuse un copil. Între alte observații, face și pe aceea că, la prima sarcină, femeile pot fi pasibile de influențe și impresii bizare. El nu era doctor, dar își aducea aminte că în copilărie i se povestise de o doamnă care, de cîte ori era gravidă, fura. Unele amănunte din* Crimă și pedeapsă *sînt adevăruri curente, ca de pildă pornirea criminalului de a se întoarce pe locul crimei sau accidentul ca un inocent să se mărturisească vinovat. Valoarea cărții stă însă în studiul sub microscop al sufletului delicventului. În privința aceasta nu există o scriere mai exactă, mai clară, și distinctă, fără nici un procent din acea absurditate atribuită gratuit sufletului slav. E un adevărat « discours de la méthode », bazat nu pe logica formală, ci pe una dialectică, ce ține seama de strictul determinism din natură, prin raporturi contradicționale. Psihicul nu se limitează la zona cerebrală, unde se formulează conștient raporturile între subiect și predicat. Discursul unui individ este mai mult decît o înșirare logică de propoziții obiective, este o reacțiune defensivă a întregului eu, avînd rădăcini în celulele cele mai elementare. El este de fapt un reflex prin care individul face față unei condiții date. Raskolnikov a pregătit crima numai în plan intelectual, ca și cînd ar fi urmat să întîmpine un interogator strict logic. Însă judecătorul de instrucție aplică metoda pe care el o numește psihologică, examinînd toată ființa, studiindu-l, interpretînd doctrinele sociale și criminalistice ale acestuia ca reacțiuni spontane, ca excitații ale întregului sistem nervos. Porfir Petrovici nu face interogatoriu ad hoc, ci conversează liber și neoficial, închiziția lui procedează prin încercuiri vaste. Din clipa în care a săvîrșit omorul, Raskolnikov se simte depărtat de restul omenirii. El este de aci încolo un criminal, avînd a se apăra zi de zi de primejdia de a fi descoperit. De aci încolo sufletul său e într-o continuă exacerbare și încercarea de a-și constitui un calm prin deliberație dă rezultatele cele mai nefaste. Așa cum bolnavii prea atenți asupra organelor de sub controlul sistemului vegetativ își produc tahicardie, astfel procesele de gîndire, automate și ele pînă la un punct, la omul sănătos, devin spasmodice la criminal. Dacă pendulul ar căpăta un creier, implicit ar avea și fantezie precum și scrupulul exactității și astfel, bolnav, ar alerga mai*

încet sau mai iute, arătînd ore inegale. Raskolnikov nu mai are încredere în semenii săi, îi suspectează pe toți de gesturi hieroglifice, se teme că ei știu și că indiferența lor este jucată, și atunci devine la rîndu-i un inchizitor. Doi inchizitori stau față în față, pipăindu-se unul pe altul: criminalul și judecătorul, iar opera lor de analiză este laborioasă fiindcă amîndoi, lucizi și foarte instruiți, își cunosc reciproc metodele. Mișcarea defensivă ia forme acute, Raskolnikov se supraveghează în cuvinte și în gesturi, însă această încordare produce delir. Studentul se îmbolnăvește și subconștientul trădător țîșnește impetuos afară. Are halucinații. I se pare a auzi pe comisar bătînd pe proprietăreasă. Nastasia, fata de serviciu, îl încredințează că n-a fost nimic. « Este sîngele care strigă în tine, » zice ea, voind a spune că intoxicația sîngelui produce vise rele. Însă Raskolnikov crede că Nastasia face aluzie la crimă. Înspăimîntat, leșină. De obicei, după asemenea crize de teroare, Raskolnikov cunoscînd psihologia criminalului, reflectează asupra cazului, încercînd să elimine exagerările. Individul care a pronunțat cuvinte suspecte este supus unui interogatoriu. În intenția de a scruta conștiința celuilalt, atît anchetatorul cît și criminalul recurg la metoda sincerității totale. Raskolnikov declară într-o discuție liberă șefului cancelariei comisariatului că el, dacă ar fi ucis, ar fi ascuns bijuteriile furate sub un bolovan, undeva într-un loc singuratic, ceea ce de fapt și făcuse. Judecătorul de instrucție împărtășește lui Raskolnikov că metoda lui este de a lăsa liniștit pe vinovatul prezumat, supunîndu-l unei supravegheri strînse. Arestarea calmează pe criminal, răpește instructorului putința de a ajunge prin mărturisire la o evidență matematică. Culpabilul nu va fugi, așa cum fluturele de lampă nu poate scăpa de atracția luminii. O astfel de sinceritate tulbură pe Raskolnikov care se întreabă dacă Porfir Petrovici știe sau numai uzează de cinism spre a afla. Studentul ferindu-se de orice spontaneitate, își conduce lucid reacțiunile după o cazuistică atentă. După ce a negat un fapt, explică prietenului său de ce a procedat astfel: Oamenii mărginiți neagă totul. Un prevenit inteligent dimpotrivă nu încearcă a distruge realitatea, ci numai o interpretează altfel. Porfir însă se aștepta de la el, Raskolnikov, să mărturisească. În chipul acesta Porfir a fost derutat. O asemenea luptă este firește istovitoare pentru vinovat și cînd, în cele din urmă, judecătorul de instrucție îi declară pe față că-l consideră ucigașul celor două femei, Raskolnikov, deși își dă seama că insinuarea face parte din metoda psihologică și că e posibil ca Porfir să n-aibă dovezi, ne mai putînd suporta duelul, mărturisește.

De la Macbeth *al lui Shakespeare nimic mai adînc n-a fost scris cu privire la psihologia criminalului.*

Capitularea lui Raskolnikov capătă o semnificație mai largă dacă ținem seama de regimul în care trăiește eroul. El e un fost student, suspectat de idei subversive, deci principial pus sub supraveghere de poliția țaristă. Con-

statăm că toată existența studentului cetățean este asediată. Porfir Petrovici a citit un articol criminalistic al lui Raskolnikov pe care acesta nici nu l-a văzut tipărit. Porfir pîndește somnul și visele criminalului, e în curent cu întîmplările sale familiale. Razumikin, prieten al studentului și rudă cu judecătorul, devine, fără să-și dea seama un delator. Porfir Petrovici investighează într-un cuvînt conștientul și subconștientul eroului și mai mult de cît un judecător de instrucție este un spion politicos dar implacabil.

Citit pe un plan superior, Crimă și pedeapsă, *a dus în cercurile reacționare la interpretări mistice și personaliste ce denaturează mult esența romanului. Dostoievski ca ideolog e nebulos, fie din voința de a nu avea dificultăți în tipărirea operelor, fie că a trăit printre teoreticieni cețoși. El însuși mărturisește că socialismul de care se entuziasmase în tinerețe împreună cu generația lui apărea ca un creștinism amendat. În roman, scriitorul are aerul a spune că Raskolnikov este victima ideilor socialiste și că după crimă, primindu-și pedeapsa justă, descoperă principii mai înalte în sprijinul ordinei constituite. Însă analiza romanului infirmă acest mod de a vedea. În primul rînd Raskolnikov merge la închisoare fiindcă a fost biruit în lupta cu poliția. A făcut erori capitale, pe care le mărturisește cu ciudă, dar de căit nu se căiește fiindcă criminalii n-au remușcări. « Nu-și recunoștea decît o vină — spune romancierul — slăbiciunea de a se fi denunțat ». Raskolnikov a făcut o crimă din motive cerebrale, mobilul său nu e furtul; prin asta a produs exaltarea în cercurile burgheze stendhaliste, cultivatoare ale aventurii. Într-un fel studentul e din familia lui Lorenzino de Medici care ucide un tiran nu spre a i se substitui, ci fiindcă are înainte exemplul lui Brutus. Situația pare considerabil înnobilată. Raskolnikov clasifică oamenii în « ordinari » și « extraordinari », adică de fapt în indivizi banali și genii, cei dintîi simpli reproducători ai speței, ceilalți călăuzitori ai umanității ca principi și oameni de știință, autorizați în acest caz, cînd interesul cere, să treacă peste anume obstacole. Raskolnikov este așadar machiavelist. « Este de remarcat — zice — că toți binefăcătorii și călăuzitorii speței umane au fost teribil de sangvinari », și dă drept exemplu pe Napoleon. Omul extraordinar este autorizat să calce morala, atunci cînd în lumea ordinară găsește indivizi păgubitori societății, cum i se pare lui Raskolnikov a fi victima sa. « Crimă? — strigă el înainte de a se preda — Ce crimă?. . . aceea de a fi ucis un hoit murdar și răufăcător, o bătrînă cămătăreasă păgubitoare tuturor, un vampir care sugea sîngele săracilor? » În aplicație, Raskolnikov comite omorul fără interes imediat. Nu banii l-au tentat ci dorința de a ști dacă este sau nu un om excepțional, capabil de a trece obstacolele moralei burgheze. André Gide a încercat să dea o replică neutilitaristă gestului lui Raskolnikov. Lafcadio din* Les caves de Vatican *comite o crimă gratuită. Dar cum vedem Raskolnikov nu făcea altceva și Lafcadio plagiază.*

Teoria ex-studentului e şubredă, deşi punctul de plecare nu-i fără adevăr. Societatea burgheză se întemeiază pe exploatarea celor mulţi de către cei puţini şi pe egoism. Lujin, care este un burghez liberal, susţine că a cultiva interesul personal este a folosi societăţii întregi. Dimpotrivă, a rupe veştmîntul în două şi a da jumătate altuia înseamnă a provoca două sărăcii; Însă filozofia lui este la fel de falsă pentru că socialismul ştiinţific nu cere distribuirea averilor ci confiscarea în numele poporului a mijloacelor de producţie. Bătrîna cămătăreasă este într-adevăr un simbol al societăţii capitaliste, dar suprimînd pe bătrînă şi luînd pentru el însuşi sau pentru mai mulţi avutul ei, Raskolnikov n-a desfiinţat răul, rezidînd în diferenţa de clasă. Altă cămătăreasă a luat desigur locul celei omorîte. Raskolnikov trebuia să suprime clasa exploatatoare, ceea ce nu este cu putinţă prin asasinat, ci prin revoluţie sau prin lupta sistematică a proletariatului. În acest fel, cade şi teoria omului extraordinar. Nu geniul modifică cursul istoriei, el cel mult primeşte un mandat din partea maselor. Nimeni n-are dreptul cu de la sine putere, să sancţioneze, ura de clasă nu autorizează crima. Disperat de relele societăţii în care trăia, Raskolnikov trebuia să pună toată energia de care se dovedeşte capabil în slujba luptei organizate pentru răsturnarea ordinei feudal-burgheze. Atunci ar fi fost un erou al clasei muncitoare. Este de observat că Raskolnikov întîmpină numai compătimire, dar nimeni, cu toate pretenţiile lui de filozof social, nu-l apără şi nu caută să-l sustragă urmăririi judiciare. El este un solitar, străin de felul de a gîndi al proletariatului.

Privit totuşi ca un bolnav, produs al unei societăţi în descompunere, Raskolnikov este perfect inteligibil. Haosul din mintea lui oglindeşte mediul. Crimă şi pedeapsă *este o critică aspră a ordinei feudal-burgheze din epoca ţarismului, aspect trecut prea mult cu vederea. Regimul ţarist n-a împiedicat apariţia cărţii pentru că nu putea tăgădui existenţa răului social. El dimpotrivă tolera discuţia în măsura în care ea ducea la concluzia că rău este inerent vieţii, constituind chiar o voluptate, în vreme ce fericirea făgăduită de progresişti e de domeniul metafizicului. « Suferinţa — declară Porfir Petrovici, exponent al regimului — este un mare lucru. . . în suferinţă este o idee ». Dar vom vedea îndată că suferinţele pe care le îndură eroii sînt proprii societăţii vechi. Raskolnikov şi-a întrerupt studiile din cauza sărăciei. Ieşirea lui din mansardă pe sub ochiul proprietăresei este un martiriu. Înfometarea produce halucinaţii şi nu ne miră filozofia de disperare a studentului. Pulheria, mama lui, are o mică pensie pe care şi-o acontează ca să-şi poată ajuta fiul. Cămătăria înfloreşte în mediile paupere. Lujin, consilier la curte şi om de afaceri, vrea să ia în căsătorie pe Dunia, sora studentului, mai cu seamă fiindcă este săracă. Prefera ca femeia să vadă în soţ un binefăcător, prin urmare un stăpîn permanent. Marmeladov,*

consilier titular concediat, bea furînd ultimii bani din casă, lăsîndu-și soția tuberculoasă și copiii muritori de foame, acceptă banii fiicei sale, Sonia, care s-a prostituat ca să-l poată ajuta. Admitem că în ultimă analiză Marmeladov a ajuns în mizerie, fiindcă este un alcoolic. Dar alcoolismul nu este o boală socială proprie vremii în care trăia? Oamenii în stare de ebrietate sînt legiune în acest cartier al Petersburgului, caracterizat prin duhoarea de cîrciumi. După moartea prin accident a lui Marmeladov și înmormîntarea lui, proprietăreasa dă afară din casă pe Katerina Ivanova. Aceasta înnebunește, iese pe stradă cu copiii și cerșește într-un mod grotesc, apoi moare în casa prostituatei care este fiica ei vitregă. Aceste scene sînt geniale și înfiorătoare — Dante n-a închipuit altele mai întunecate.

Critica societății este copleșitoare și în Idiotul, *roman realist și totodată o parabolă. Aci nu mai avem de face cu oameni în mizerie, chiar eroii suferind de oarecare indigență nu pătimesc de foame. Dostoievski a lăsat acum periferia și studiază ca și Tolstoi lumea aristocratică și burghezia mare. În* Crimă și pedeapsă *se vorbea de copeici, aci de sute și milioane de ruble. Suferința care în primul roman era de ordin fiziologic, apare aci inefabilă și cerebrală. Deci criza societății burgheze nu se limitează numai la inegala distribuție a produselor de consum, ci atinge, dezorganizînd, viața morală. Foarte mulți eroi se alcoolizează, de astă dată fiindcă se plictisesc. Protagoniștii petrec într-una, șampania ia locul vodcii. Nu-i mai puțin adevărat că reuniunile cu consum de alcooluri sînt pentru unii din ei prilej de a lega relații și a face afaceri. Lebedev e un astfel de afacerist, văicăreț, umil, mincinos, spion, autor de scrisori anonime și de șantaje, aproape mereu în stare de ebrietate, mărturisindu-și abjecția cu candoare. În numeroase rînduri Dostoievski a descris magistral « bufoneria » alcoolicului, ca să folosim o expresie a lui. Alcoolic este și generalul Ivolghin, hoț, cerșetor și pe deasupra mincinos ca baronul de Münchausen. Minciunile lui scandalizează propria-i familie. Evolghin este extrem de susceptibil și aerul de credulitate al auditorilor îl irită. Își dă seama că nu e cu putință să fie crezut, că lumea aprobă din compasiune. Toți eroii lui Dostoievski suferă de delir de introspecție și alcoolicii mai mult decît toți și asta fiindcă nu se pot obiectiva în acțiuni tonice. Ei simt voluptate în a recunoaște abjecția lor, profesează și ei teoria suferinții. Marmeladov în* Crimă și pedeapsă *bea fiindcă, zice el, vrea să sufere, fiindcă bînd își simte și mai tare căderea. Tîrîndu-se în genunchi înaintea soției sale căreia îi furase ultimii bani, bătut de aceasta, strigă lui Raskolnikov: « Asta îmi face plăcere ! aceasta nu este pentru mine o durere, ci o bucurie ». Lebedev declară că minte spre a se coborî pe sine însuși, și după ce mărturisește o ispravă, se bate cu pumnii în piept și smerindu-se spune:« sînt josnic, sînt josnic ». În* Jurnalul unui scriitor *Dostoievski zice: « Poporul rus gustă un fel de voluptate în*

durere... Ceea ce spun despre popor se potrivește și pentru indivizii luați izolat... Derbedeul e înainte de toate un om care suferă... Bețivul rus bea de inimă rea și plînge etc. » Așadar scriitorul a vrut să demonstreze o teorie. Oricine înțelege că mobilitatea și lipsa de frenație, sentimentalitatea excesivă, sînt proprii stării de ebrietate la oricare individ de pe glob și că Verlaine este un Marmeladov și un Lebedev. În fond Dostoievski voiește să atragă atenția asupra persistenței dignității umane la cei degradați. Marmeladov, Lebedev, generalul Ivolghin sînt însetați de stima oamenilor și încearcă s-o obțină prin acea căință bufonă. Generalul Ivolghin a furat lui Lebedev un portofel cu cîteva sute de ruble. Apoi rușinat de gestul lui, aruncă portofelul sub un scaun. Văzînd că nimeni nu-l ridică, taie pe furiș un buzunar al redingotei lui Lebedev și introduce portofelul între căptușeală și stofă. Dar Lebedev maliții nu se grăbește să descopere portofelul. Generalul e jignit, își dă seama că Lebedev știe totul. Supărat devine irascibil în altă ordine de lucruri, pleacă de acasă blestemîndu-și familia și moare după un atac de apoplexie. De aci deducem că omul nu cade niciodată așa de jos încît să nu avem speranța de a-l salva, dar în lumea în care trăiește Ivolghin mîntuirea este cu neputință. Fiul său, Gania, umblă după zestre, Ptițin adorator al fetei sale împrumută pe amanet, generalul Epacin posesor de imobile de raport, acționar și proprietarul unei fabrici, e preocupat să-și mărite convenabil cele trei fete, grija soției lui, o aristocrată, este de a fi frecventată de lumea bună. Pe Rogojin, un comerciant milionar, banii îl incită la pasiuni brutale. S-a îndrăgostit de o curtezană indecisă, căreia îi oferă o sută de mii de ruble într-un pachet legat cu sfoară. După amînări și răsgîndiri, Rogojin răpește pe curtezană, o omoară și-i veghează zmerit cadavrul, într-o scenă înspăimîntătoare și literar vorbind sublimă. E personajul cel mai simpatic, dacă se poate vorbi astfel, din această lume, un Othello al clasei mercantile. Femeile, neavînd nici o răspundere serioasă în societate, trăiesc o viață sentimentală artificială, cu mai multe toane de iubire de cîte sînt îngăduite într-o idilă sănătoasă și sfîrșesc prin a exaspera pe bărbați. Mai interesante sînt femeile pierdute. Sentimentul ce le stăpînește pe toate este rușinea în fața disprețului unanim. Sonia din Crimă *și pedeapsă uită mizeria prin fapte de devotament, dar Nastasia Filipovna din* Idiotul, *profitînd de frumusețea ei excepțională, se răzbună pe cei care o umilesc, umilindu-i la rîndu-i, purtînd cu vorba pe adoratori, fiind arogantă cu femeile oneste.*

Bolnavii înșiși nu se simt bine în această societate, fără stimă pentru cel care nu e puternic, și al cărei cel mai înalt sentiment este înjositoarea caritate.

Dostoievski a făcut excelente analize ale sufletului tuberculosului compătimit. Unora, eroii lui Dostoievski li s-au părut niște nebuni, însă ei sînt cu

totul normali în condițiile sociale respective. « Cîteodată — zice generalul Ivolghin — cu cît un lucru e mai real, cu atît pare mai neverosimil ».

Boala pe care a atribuit-o des eroilor săi Dostoievski, este epilepsia, de care el însuși a suferit. Idiotul a fost scris în străinătate și scrisorile din această vreme au toate acest ton: « Crizele s-au repetat în fiece săptămînă. . . am fost la Geneva, crizele au început, și ce crize ! ». Scriitorul descrie foarte exact boala și are tactul de a folosi locvacitatea premergătoare atacului spre a pune în gura lui Mîșkin teorii care în alt moment ar părea dizertație goală. Prințul Mîșkin nu pășește cu siguranță în mijlocul semenilor săi, se teme să nu facă un gest ne la locul lui, să n-aibă o criză. Prezentat de Aglae societății bune, Mîșkin sparge un vas chinezesc și de emoție are un atac. Prințul venise să cunoască această lume pe care o considera, cum și era, ignorantă, superficială, arierată, preocupată de interese meschine și, spre groaza ei, spuse lucruri incompatibile cu ținuta convențională a unui salon monden. Dar atacul de epilepsie îl absolvă de orice vină, lumea îl privește cu indiferență, este un bolnav.

Dostoievski, depășind studiul clinic, a voit să facă din cneazul Mîșkin un Don Quijote. « Nebunul » castillan devine « idiotul », omul serafic, cu suflet de copil, model al unei umanități pure. Într-o societate senzuală și desfrînată, Mîșkin n-a cunoscut femeia; în mijlocul unor oameni respectuoși de opinia aproapelui, cneazul consimte să se căsătorească cu o curtezană, spre a-i da sentimentul onorabilității; într-o lume de mincinoși, Mîșkin spune cu inocență adevărul; în vreme ce toți umblă după avere, prințul și-o împarte generos pe a sa, lăsîndu-se chiar șantajat. Toți sînt orgolioși, prințul e modest, nici unul n-ar mărturisi că e poltron, Mîșkin declară că acceptă duelul, nu fără frică.

Cu toate acestea, dacă romanul lui Dostoievski e măreț ca operă realistă Mîșkin nu e la înălțimea unui Don Quijote care, acela, e un erou pozitiv. Don Quijote luptă, deși în numele unui ideal himeric, Mîșkin e un contemplativ, un confesor gentil, un Isus printre cupe de șampanie. Destul de bogat, deci fără grijile existenței, el trece din casă în casă, predică, interpretează, dă consilii, dar nu face nimic spre a răsturna ordinea feudal-burgheză și a pune alta mai bună în locul ei. Mîșkin conferă blînd cu depravatul general Ivolghin și cu astuțiosul bețiv Lebedev, în așa zisa suferință a cărora vede o sclipire divină. Însă exploatatul acestei clase, omul de jos, îi rămîne necunoscut. Înspăimîntat de crima lui Rogojin, adică de fapt de brutalitatea burgheziei, fuge din fața ei și redevine în sanatoriul din Elveția un « idiot », capitulînd ca și Raskolnikov.

Un Isus tînăr este Alioșa Karamazov a cărui siluetă grandioasă se ridică deodată în mijlocul unei societăți corupte și chiar criminale. Ideea simbolică e pregătită printr-o aspră critică socială. Ne va ajuta să înțelegem mai

bine pe Alioșa și lumea lui, figura tînărului Arcadiu Macarovici Dolgoruki din romanul Un adolescent. Legal, adolescentul este fiul lui Macarie Ivanovici, grădinar pe moșia lui Versilov, și al Sofiei Andreievna, fata aproape analfabetă a unui șerb. Versilov, om de lume, rămas la vîrsta de 25 de ani văduv cu doi copii, e un tip de absenteist și de epicureu, între plăcerile căruia intră și anume idei înaintate. Voluptățile lui esențiale sînt de ordin erotic. Versilov reclamă de la sluga sa pe Sofia, o ia și trăiește cu ea, nelegitim, dovedind, în ciuda infidelităților, un respect constant. Pe copiii săi legali și bastarzi Versilov nu-i ține în preajma sa, îi plasează pe la rude. Arcadiu care este de fapt fiul moșierului primește o educație din cele mai distinse, cauză a dramei lui sufletești, pentru că buna creștere îi dă sensibilitate și-l face susceptibil la orice semn de desconsiderație. Versilov nu este un tip exclusiv rus, adică în concepția occidentalilor, rasial contradictoriu și ilogic. El este exponentul unei clase în preajma destrămării, un depravat melancolic, care presimte că revoluția nu-i departe. Ereditar, i-au rămas anume inclinații, de pildă respectul dacă nu fervența religiei și, în materie de morală, eleganța care face cu putință conviețuirea între oameni. Dar nu are încredere în viață, și neavînd ideal, cade repede în apatie și disoluție. Într-o bună zi, după treizeci de ani de indiferentism, Versilov începe să cînte bisericește și să reclame mîncare de post. Pînă miercuri entuziasmul se evaporează și Versilov consumă friptură. « Amici — zise el — iubesc pe Dumnezeu, dar sînt lucruri care mă agasează ». Ca și Horațiu, Versilov n-are vocație ascetică. E un moșier sedentar pe care munca îl sperie, un socialist de salon. « Socotesc — afirmă el — că plăcerile muncii sînt invenție de leneși ». Nu se pasionează de nimic. Nil admirari este, neexprimat, principiul său. « În ce crezi tu — zice — că rezidă forța mea? În această facultate de acomodație pe care rușii inteligenți din generația mea o au în gradul cel mai înalt și pe care eu o am într-o măsură excepțională. Nimic n-are priză tiranică asupra mea ». În materie socială filozofia lui este indiferentismul: « e mai bine să nu faci nimic, să rămîi liniștit; nu mică e satisfacția de a nu fi participat la nimic ». Analizînd mai adînc vorbele lui Versilov, înțelesul e următorul: clasa dominantă merge fatal spre pieire. A acționa în sensul viitorului, este a pune un lemn pe rugul în care vei arde. Așteaptă-ți mai bine soarta, fără crispații și pînă atunci distrează-te. « Încearcă — sfătuiește Versilov pe Arcadiu — să iubești pe cineva sau ceva, sau, pur și simplu, să te atașezi de ceva. ». El, Versilov, se atașează la cît mai multe femei și nu respinge nici bucuria de a avea copii. Cu toate astea, atît iubirea cît și caritatea sînt acceptate ca simple comandamente sociale, fără entuziasm, omul curent fiind respingător. « Amice, a iubi oamenii așa cum sînt, e cu neputință. În consecință fă-le bine astupîndu-te la nas și închizînd ochii ». Versilov este un voltairian, care acceptă lumea așa cum este,

fără s-o considere cea mai bună dintre lumile posibile, un individ din familia contelui Almaviva care cere dreptul seniorului confiscînd nevasta servului, care n-are puterea de a se împotrivi. Liberat fizicește, robul n-a agonisit încă libertatea morală. Liza, sora lui Arcadie, fiică a aceluiași Versilov, se lasă sedusă de prințul Sergiu Sokolski și se resemnează ușor. « Prințul — declară ea — nu se mărită cu fetele unui fecior ». Ideea permanenței sentimentului de frică față de stăpîn a tratat-o și Strindberg. Erotismul lui Versilov merge de la gesturi de canalie pînă la pasiuni cerești. El colectează anunțurile din ziar prin care fete în mizerie cer posturi de guvernante. Apoi le vizitează, le oferă ajutoare, împingîndu-le la perdiție. Una din acestea se spînzură. Pe de altă parte, îndrăgostit de Katerina Nicolaevna e gata să facă crimă pentru ea. O imploră ca măcar să nu se căsătorească cu altul. Bătrînul prinț Sokolski e dement, sau aproape, ceea ce nu-l împiedică să-și facă bine afacerile, fiind asociat într-o întreprindere anonimă. Aristocrația dă mîna cu marea burghezie. Fiul său Sergiu e un seducător ordinar și un excroc. A făcut un copil cu Lidia Ahmakova și altul cu Liza, sora lui Arcadie. Nu se gîndește să ia în căsătorie pe nici una. Prințul e amestecat într-o afacere de falsificare a unor acțiuni și se predă justiției. El aparține unei clase în descompunere și se prăbușește cu deliciu, acceptîndu-și soarta, totuși cu îngîmfarea unui om ce nu-și va pierde niciodată titlul de noblețe. « Sînt prinț — declară — din descendența lui Ruric, dar de ce n-aș deveni cîrpaci, dacă trebuie să-mi cîștig pîinea și sînt incapabil de o altă treabă? Pe firma mea se va citi: Prințul cutare, cizmar ! » *Șambelanul Versilov, frate numai după tată, cu Arcadie, se poartă cu o indiferență scandaloasă față de acesta, trimițîndu-i prin lacheu o sumă de bani ce era îndatorat să-i predea. Apărînd în fine, îl privește indiferent. Trei lachei, rezemați de rampa scării, contemplă ironic retragerea fratelui natural. Arcadie este, cum spune un erou al cărții, membru al unei « familii de întîmplare », din care nu se poate scoate o societate regulată. Cel puțin vechea aristocrație avea o tradiție. În această lume paradoxală, eroul se simte rău.*

Ca și Raskolnikov, Arcadiu Macarovici are și el o « idee » care e următoarea: să devină tot așa de bogat ca Rothschild. În acest scop, spre a putea tezauriza, avea să facă probă de abnegație, supunîndu-se timp de o lună unui regim de pîine neagră. N-avea să fure ca Raskolnikov, în schimb ar fi dat cu împrumut pe amanet practicînd cămătăria ca și victima acestuia. Devenit bogat ar fi ocupat întîiul loc în societate. Femeile, aristocrația, i-ar fi dat tîrcoale. Apoi după ce ar fi atins culmea puterii, ar fi renunțat la avere începînd să cerșească. Însă de data aceasta ar fi avut mulțumirea de a fi dovedit tuturor celor care l-au umilit că este mai presus decît ei toți. Arcadie se îmbracă la cei mai buni croitori, joacă la ruletă.

Pontînd mereu pe zero ridică sume importante și face cunoștință cu lumea specifică a tripoului.

Precum vedem, eroul tipic al lui Dostoievski (Raskolnikov, Arcadiu Macarovici, apoi Alioșa Karamazov) e un om al faptei, un Julien Sorel sau un Rastignac în societatea țaristă. Cu un distinguo: nu sînt parveniți, doritori de promovări personale. Ofensați de lumea înconjurătoare, ei acționează în numele omenirii pe care, ca și Christos, voiesc s-o răscumpere de păcat. Aci este curioasa particularitate a lui Dostoievski, deosebit într-asta și de Balzac și de Tolstoi. Rastignac nu vorbește în numele umanității, el e tînărul sărac în căutarea unui loc înalt în epoca Restaurației. Julien Sorel pierde capul pe eșafod, dar rămîne un criminal de rînd. Pe Wronski, îl întîlnim, după moartea Anei Karenina, cu durere de dinți, într-o gară. Nici un interes universal nu crispează fața lui.

Ruleta capătă o semnificație excepțională în această lume în care lipsa banilor schimbă brusc raporturile dintre oameni și poate fi fatală pentru individ. În universul dostoievskian trei sînt mijloacele salvatoare: crima, împrumutul și ruleta. Totuși în micul roman Jucătorul *Dostoievski a relevat cu spirit caracterul de nebunie al jocului la ruletă. O bătrînă generăleasă, pe care rudele o cred muribundă, sosește pe neașteptate în orășelul cu jocuri de hazard să vadă cum pierde banii moștenitorul său. Cere să fie dusă îndată la ruletă. Acolo pontează cu încăpățînare pe zero, cîștigă o sumă, considerabilă, apoi se pasionează și se ambiționează și pierde tot ce are, făcîndu-se, după vorba generalului, rușinea întregii Rusii.*

Este știut că Dostoievski a jucat la ruletă. Din 1862 întreprinde mai multe călătorii în străinătate, iar din 1867 pînă în 1871 trăiește în afara granițelor Rusiei. Nu face asta din nevoia exclusivă de a-și odihni spiritul ci fiindcă era amenințat cu închisoarea pentru datorii. În străinătate, cel puțin, scăpa de creditori și putea să scrie. Carența banilor îl împinsese spre ruletă și fiindcă, într-adevăr cîștiga, cunoscu toate dureroasele emoții ale jocului. Scriitorul pretindea că vrea să încerce un sistem nou, acela de a ponta mereu pe zero și-și explica pierderile prin cauze puerile, cum ar fi aceea că un englez l-a enervat cu violența parfumului. Scrisorile din acest timp ale scriitorului către a doua sa soție, Ana Grigorievna, sînt o capodoperă de analiză subconștientă a umilinței, gingășiei, șireteniei jucătorului care a pierdut și solicită bani. Cîteva rînduri sînt semnificative: « Îngerul meu scump, Aneto, am pierdut totul »; « Aneto, bucuria mea veșnică, fericirea mea, nu te neliniști, nu te chinui »; « Trimite-mi iute, îndată, bani »; « Îngerul meu, nu crede că voi pierde și acești bani la joc, nu mă ofensa pînă într-atît, nu mă judeca atît de josnic. Sînt om, supus slăbiciunilor omenești». Spirit lucid, scriitorul, dedublat, s-a descris cu exactitate și corespondența e de fapt mai adîncă decît romanul. În general Dostoievski pornește de la

un studiu amănunțit al oamenilor și faptelor — și dacă mărește nu inventează. Impresia de colosalitate fantastică a lumii sale e aceea pe care o face un animal văzut la microscop.

Frații Karamazov *zugrăvește și el « o familie de întîmplare », cu un bătrîn scandalagiu și erotic, avînd copii de la două soții și unul cel puțin nelegitim. « Ce este această familie Karamazov care și-a făcut deodată o tristă celebritate — pledează apărătorul. — Mi se pare că această familie sintetizează societatea noastră contemporană, cel puțin a unora din elementele ei. Iată-l pe acest bătrîn depravat, acest « tată de familie » care își sfîrșește așa de tragic cariera; e un gentilom care a debutat ca linge-talere: a făcut o căsătorie pentru bani; un bufon și un cămătar. Îmbătrînind s-a îmbogățit și îmbogățindu-se devine arogant, cinic, luător în rîs, rău și rămîne mereu senzual. Nici un simț moral, și iată exemplul pe care-l dă copiilor. Rîde de datoriile lui de tată și-și lasă copiii că crească cu slugile. Toată morala lui e rezumată în aceste cuvinte: « După mine potopul ». Feodor recunoaște pe față acest lucru și scuza lui este că iubește viața și nu crede în paradis, acolo unde după părerea lui este somnul fără deșteptare. « Voi îmbătrîni — zice el — voi deveni urît, femeile nu vor mai veni bucuros — voi avea nevoie de bani: de aceea adun cît mai mult. . . E mai bine în noroi ». Într-adevăr bătrînul Karamazov are mereu la îndemînă un pachet cu bancnote, la dispoziția unei curtezane, cu condiția ca aceasta să vină. Mitia, unul din fii, îl pîndește însă pentru că și el vrea pe Gruşenka. Ivan, alt băiat, are deasemeni cam același limbaj: Setea de viață este, după el, caracteristică tuturor Karamazovilor: « a trăi, cu orice preț ! . . . a trăi. . . vreau să trăiesc ! Vreau să trăiesc în ciuda oricărei logici ! Ce importă dacă cred ori nu în ordinea stabilită a lucrurilor ? Îmi plac florile primelor zile de primăvară, îmi place cerul albastru. . . » Cu toate acestea, acest senzualism nu este adevărata vigoare de viață a omului superior, sau este un foc dezordonat care se varsă pe gura cuptorului în loc să-și trimită flăcările în sus. Dostoievski pretinde că acești oameni nu cred în Dumnezeu, mai puțin mistic vorbind, ei nu cred în nici o idee, nu văd nici un drum deschis înaintea umanității. Valea întunecoasă în care se află li se pare eternă.*

Din punct de vedere judiciar, Frații Karamazov *este o replică la* Crimă și pedeapsă. *Raskolnikov era comandant cu dovezi clare, pentru un omor mărturisit. Mitia Karamazov este victima unei erori judiciare. Dostoievski combină situații care toate sînt în sarcina acuzatului.*

De observat că purtarea acestuia în timpul anchetei, spre deosebire de cea a lui Raskolnikov, este imprudentă, nepăsătoare și naivă, ca a unui om cu conștiința limpede. Dostoievski ironizează pe judecătorii care cercetează faptele materiale fără a lua în considerare noblețea omului. Un om

adevărat sfîrșește prin a mărturisi și deci sinceritatea lui Mitia nu trebuia suspectată ci dimpotrivă luată ca un element plin de greutate. Alioșa cere absolvirea fratelui său pe cuvînt.

Adevăratul criminal, epilepticul Smerdiakov, este, după toate semnele, fiul lui Fiodor Karamazov făcut cu o idioată mută, ce n-a displăcut omului care prefera noroiul din viață paradisului himeric. Ereditatea lui era deci încărcată și lui Dostoievski, căruia un copil i-a murit într-un atac de epilepsie, problema responsabilității părinților, ca și a lui Ibsen în Strigoii, *pare să-i fi stat pe suflet. Smerdiakov, un Quasimodo al patologiei nervoase, exemplifică ura împotriva societății inicve a unui umilit care n-a găsit nici el o cale spre a lupta deschis pentru transformarea ei. El urăște toată Rusia. Simte că are merit, nu poate concura pe cei cu naștere. « Mitia — se plînge el — e un golan, dar dacă provoacă în duel un fiu de conte, fiul de conte va primi sfidarea golanului: cu toate astea întrucît prețuește mai mult decît mine? Oare fiindcă am mai mult spirit decît el? » Alioșa, cel mai tînăr dintre Karamazovi, novice la o mănăstire și cirac al starețului Zosima nu este nici fanatic nici mistic, ci un altruist, dedicat « operelor de lumină și de dragoste ». De altfel starețul Zosima însuși e suspectat de ateism. Speculațiile în jurul misticismului dostoeivskian sînt cel mult exagerate, ortodoxismul lui reprezintă o formulă agreată de autorități. În fond pe el îl preocupă îmbunătățirea omului printr-o mare idee. Recluziunea lui Alioșa la mănăstire e temporară, ca să înfrîngă senzualismul rasei sale. Ceea ce visează el nu este în cer ci pe pămînt și permanentizarea răului n-o acceptă. Cercurile reacționare au luat în brațe pe Dostoievski pentru că ar fi ratificat condiția tragică a omului, adorînd-o ca atare, absolvind astfel pe impilatori. Dostoievski ar fi fost un resemnat. În realitate toți eroii lui se zbat, fie și pe calea condamnabilă a crimei, să pună capăt ordinei vechi. Pe pămînt este și noroiul în care trăiește Fiodor Karamazov, dar și geometrie. « Notează bine — spune Alioșa fratelui său Ivan — că dacă Dumnezeu există și dacă el a creiat pămîntul, l-a făcut desigur urmînd, principiile lui Euclid. . . Eu cred în armonia eternă în care ne vom topi într-o zi. . . sînt convins ca un copil că suferințele vor dispare. . . . » Alioșa face un lucru extraordinar. Cumpără pe paznicii din escorta spre Siberia a lui Mitia și preia lanțurile lui. Tînărul novice capătă deodată proporțiile lui Isus și face un gest simbolic de izbăvire a umanității, aparent de pură caritate. Astfel tablourile primitivilor care în partea de jos reprezintă scene prozaice de viață, au în partea de sus un plan alegoric fantastic în care îngerul se bate cu demonul. De ce Dostoievski nu a reparat eroarea judiciară printr-un desnodămînt fericit? Pentru că afară de faptul că Mitia și Ivan se simțeau culpabili în gîndurile lor, Mitia în deosebi trebuia să răscumpere adevărul prin suferință. Dostoievski care n-a înțeles lupta ideologică progresistă sau*

n-a îndrăznit s-o formuleze, a pregătit-o totuşi pe cale emoţională, denunţînd în tot poporul rus existenţa unei răbdări serafice în faţa unei inegalabile suferinţe. El era un om modern, dar cu fantazie medievală. În plină instanţă cînd Alioşa mărturiseşte că a ajutat fuga fratelui său Mitia, Liza, o tînără paralitică, se ridică în picioare şi merge. Noul Isus umanitar făcuse o minune.

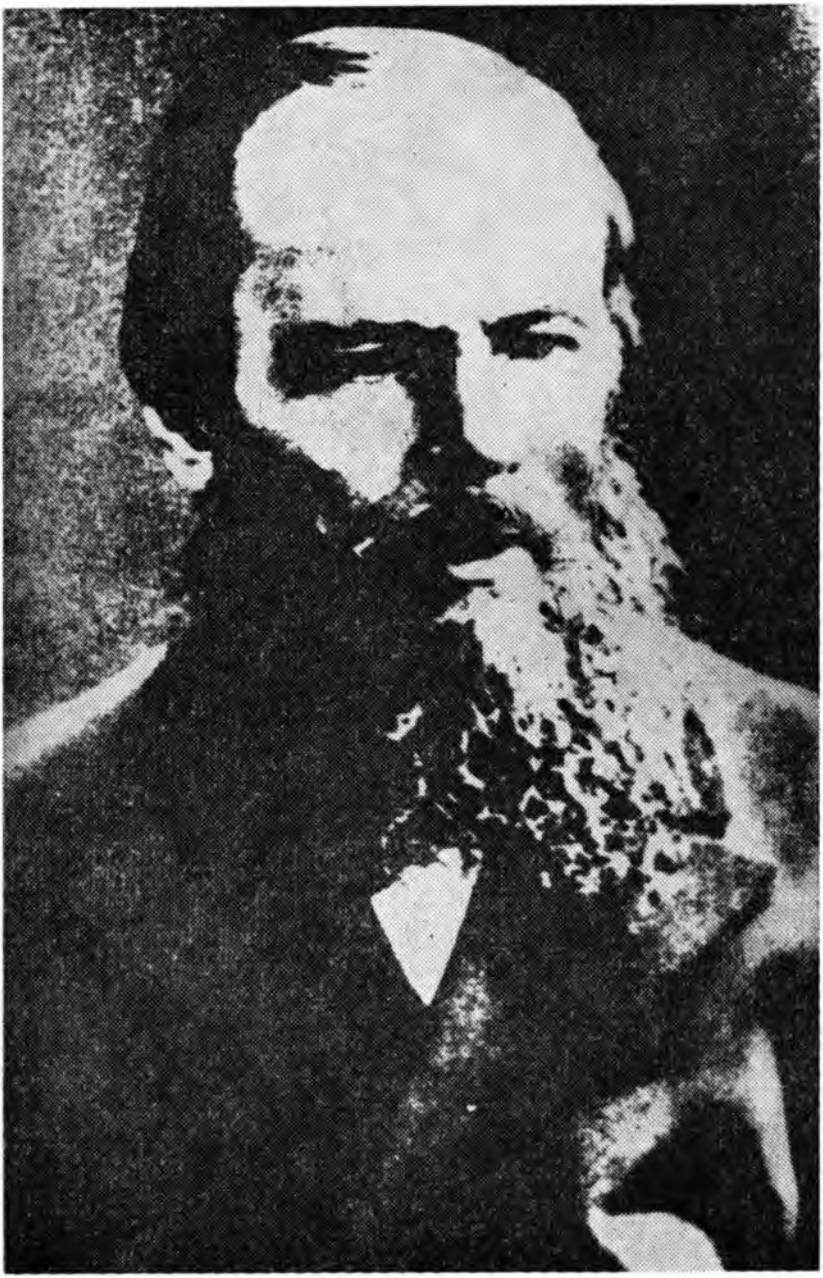
Alioşa nu se întoarce la mănăstire cum ne-am închipuit, ci se căsătoreşte cu Liza, intrînd în rîndurile societăţii şi promovînd altă moralitate de cît aceea a Karamazovilor. Viaţa se ridică pe principiul dragostei. Există dragoste senzuală ca aceea a bătrînului Karamazov, care îşi cumpără plăcerile cu ruble, şi o dragoste spirituală. Pe aceasta o va cultiva Alioşa. În chipul acesta romanul simbolizează în scenerie medievală ideea din tabloul de renaştere a lui Tizian, din Galleria Borghese, Amor sacru şi amor profan, *în care aceeaşi femeie este reprezentată nudă, chemînd cu trupul, şi învesmîntată spre a vorbi numai cu suavitatea faptei.*

În cele din urmă romanul dostoievskian se deosebeşte radical de cel occidental. Balzac, ca şi Molière, ca toţi moraliştii francezi, este un clasificator impasibil. În societatea umană sînt avari, ipocriţi, parveniţi, părinţi slabi, copii ingraţi. Aceştia sînt respectabili aşa cum sînt, în presupusa lor imutabilitate. Pentru un Balzac, infernul trebuie să existe în veci, pentru ca opera scriitorului să fie posibilă şi viabilă. Dostoievski studiază de fapt un singur erou, care nu e nici bun nici rău, ci omul cu proporţiile sale inegale de bine şi de rău. Acest om nu cade niciodată prea jos, încît să înceteze de a fi om şi se poate urca oricît de sus pe scara valorilor etice. Surpriza reînvierii morale e cu putinţă la orice erou dostoievskian, raiul figurat vorbind, se poate deschide oricui. Scriitorul merge în sus şi în jos în conştiinţa omului de la fundurile cele mai întunecate pînă la conştiinţa splendidă a legii morale. Eroii săi trăiesc în omenire, legea supremă este deci iubirea, egoismul burghez şi solidarismul fiind satanice. Poporul îndeobşte are sentimentul responsabilităţii faţă de om şi cînd un semen cade, el nu-l scuză de crimă dar se întristează, ceea ce înseamnă că soarta unui om afectează omenirea întreagă. Este o interpretare greşită că Dostoievski ar fi glorificat asceza şi mîntuirea după moarte. E adevărat că prin anume confuzii de gînduri şi expresii, unele pagini ale sale, acelea bunăoară unde vorbeşte de Vlas al lui Nekrasov, căitul care de frica iadului şi-a vîndut averea şi cerşeşte, par scoase din legenda franciscană. Iacopone da Todi nu vorbea alt limbaj:

Povertade poverina
Ma del cielo cittadina,
Nulla cosa ché è terrena
Tu non puoi desiderare...

În fond Dostoievski este un ilustrator al energiei morale, un romancier al omului activ și al luptătorului terestru. Cărțile lui nu sînt « biblii ale disperării », cum susține Madariaga, și nimic cu adevărat haotic și obscur nu mocnește în sufletul eroilor. Deși Raskolnikov, Mîșkin, au ratat, oamenii adevărați nu încetează lupta pentru binele umanității. Don Quijote, spune Dostoievski, este curat la suflet, blînd, curajos, inteligent, dar e luat în rîs de toți pentru că n-are geniul orientării întregii sale bogății sufletești către dreptate și adevăr. El se pierde în fantasmagorie și nebunie. Dostoievski visează un Don Quijote pozitiv, cu sensul realului, cu o idee practică. « Europa greșește — zice — cînd își bate joc de ruși, tratîndu-i drept revoluționari, căci noi sîntem revoluționari nu numai spre a distruge. . . Ci în vederea unui alt lucru, pe care îl ignorăm încă ». Nu suferea să se explice crima și nulitatea prin înrîurirea mediului. Credea dimpotrivă că mediul depinde de om. « Energie, muncă și luptă, iată prin ce va fi transformat mediul ». Cultul suferinței și al răbdării e și el o metodă de luptă care duce prin desăvîrșirea conștiinței, la înlăturarea ineluctabilă a nedreptății. Ideile juste și progresiste, cuvintele scriitorilor pe care Dostoievski, ca și V. Hugo, îi socotește profeți și luptători, vor preface lumea prin forța lor eterică:

Elles feront frémir les marbres
Et les monts que brunit le soir;
Et les chevelures des arbres
Frissonneront sous le ciel noir.



E. M. DE VOGÜÉ

Religia suferinţei

. . . Nimeni n-a împins mai departe realismul: amintiţi-vă istorisirea lui Marmeladov, în Crimă şi pedeapsă, *portretele de ocnaşi şi tabloul existenţei lor: nimeni n-a îndrăznit mai mult în zona himericului; amintiţi-vă orice personaj din* Idiotul. *Zugrăveşte realităţile vieţii cu adevăr şi asprime, dar visul său pios îl stăpîneşte şi planează neîncetat dincolo de aceste realităţi, într-un efort supraomenesc pentru a se folosi Evanghelia într-un spirit nou. Să-l denumim, dacă vreţi, realism mistic. Natură dublă, oricum o priveşti, sufletul unei surori de caritate şi spiritul unui mare inchizitor. Mi-l imaginez trăind în alt secol — nici el nici eroii lui nu aparţin vremurilor noastre, ei fac parte din acea fracţiune a poporului rus care se sustrage timpului occidental; îl văd mai curînd, în largul lui în epocile cînd stăpînesc marile cruzimi şi marile devotamente, şovăind între un Saint-Vincent de Paul şi un Laubardemont, depăşindu-l pe primul atunci cînd caută copii părăsiţi, zăbovind lîngă celălalt pentru a nu pierde nimic din trosniturile unui rug. După cum este mai emoţionat de unul sau de altul din excesele talentului său, îl poţi numi pe bună dreptate un filozof, un apostol, un zănatec, cel care alină pe necăjiţi sau călăul spiritelor placide, Jeremia temniţei sau Shakespearul casei de nebuni; toate aceste denumiri vor fi meritate; luate aparte, nici una nu-l va caracteriza îndeajuns.*

. . . Voi fi iertat dacă voi folosi cîteva amintiri personale pentru a completa această schiţă, pentru a evoca omul şi a făuri o idee despre influenţa sa. Întîmplarea a făcut să mă întîlnesc adesea cu Feodor Mihailovici în ultimii trei ani ai vieţii sale. Chipul său era aidoma cu scenele-cheie din romanele sale: nu-l puteai uita dacă-l vedeai o dată. Ei ! Într-adevăr era omul unei asemenea opere şi a unei asemenea vieţi ! Mic, firav, numai nervi, ofilit şi gîrbovit după cei şaizeci de ani de existenţă amară; totuşi mai degrabă veştejit decît îmbătrînit, cu înfăţişarea unui bolnav fără vîrstă, cu o barbă lungă şi părul încă blond: şi mai presus de orice degajînd acea « vioiciune de pisică » despre care vorbea o dată. Chipul îi era al unui

* Le *Roman russe*. Ed. Plon, Paris, 1924, cap. V.

țăran rus, al unui adevărat mujic din Moscova; nasul turtit, ochii mici clipind sub arcade, scînteind ca o văpaie cînd furioasă, cînd domoală; fruntea lată, năpădită de riduri și umflături; tîmplele puternice ca un ciocan; și toate aceste trăsături adîncite, contorsionate, prăbușite pe o gură îndurerată. Niciodată n-am văzut pe un chip o expresie împovărată de atîta suferință. Toate neliniștile sufletului și ale cărnii își puseseră pecetea; citeai, mai bine ca într-o carte, amintirile din casa morților, îndelunga obișnuință cu spaima, cu neîncrederea și martiriul. Pleoapele, buzele, toate fibrele acestui chip tremurau de ticuri nervoase. Cînd se însuflețea de mînie susținînd o idee, jurai că ai văzut un asemenea chip pe băncile unei instanțe criminale, sau printre vagabonzii care cerșesc la porțile închisorilor. Alteori, avea blîndețea tristă a bătrînilor sfinți de pe icoanele slave.

Tot ce avea mai specific poporul sălășluia în acest om: un amestec inexprimabil de bădărănie, finețe și bunătate pe care îl au adeseori țăranii din Rusia Mare — și ceva tulburător, poate concentrarea cugetării pe această mască de proletar. Cînd îl vedeai prima oară te atrăgea, înainte ca magnetismul său ciudat să fi acționat asupra ta. De obicei, cînd vorbea, folosea un ton jos, domol și voluntar, însufleținduse treptat, apărîndu-și părerile fără să menajeze pe nimeni. Pledîndu-și teza favorită despre preeminența poporului rus, i se întîmpla uneori să spună doamnelor din cercurile mondene unde era atras: « Nu valorați nici cît ultimul dintre mujici ».

Discuțiile literare se terminau repede cu Dostoievski; mă oprea cu vorbe de o milă orgolioasă: « Avem geniul tuturor popoarelor și în plus geniul rus; deci noi putem să vă înțelegem, pe cînd voi nu puteți; »

Memoria lui să mă ierte, încerc astăzi să-i dovedesc contrariul.

Din nenorocire, pentru afirmațiile lui, judeca problemele Occidentului cu o naivitate amuzantă. Îmi amintesc totdeauna izbucnirea pe care a avut-o împotriva Parisului, într-o seară cînd îl bîntuiau viziunile; vorbea însuflețit de o indignare biblică așa cum trebuie că vorbise Jonas în fața Ninivelui; i-am notat cuvintele: « Un profet o să apară într-o noapte la Cafe Anglais, va scrie pe ziduri cele trei cuvinte de flăcări; de acolo va pleca semnalul vestind sfîrșitul lumei vechi; și Parisul se va prăbuși în sînge și văpăi, cu tot ce-i face mîndria, teatrele și Cafe Anglais. . . » În imaginația vizionarului, cafeneaua inofensivă reprezenta buricul Sodomei, o cavernă a orgiilor diavolești și seducătoare, care trebuia blestemată ca să nu-ți dea tîrcoale în visuri. A profetizat îndelung și foarte elocvent pe această temă.

Foarte adesea Feodor Mihailovici m-a făcut să mă gîndesc la Jean-Jacques Rousseau; mi se părea că am cunoscut pe acest pedagog de geniu de cînd l-am frecventat pe posomorîtul filantrop de la Moscova. La amîndoi aceleași toane, același amestec de grosolănie și idealism, de sensibilitate și sălbăticie; același rezervor uriaș de simpatie umană, care le-a asigurat la amîndoi larga înțelegere a contemporanilor. După Rousseau, nimeni n-a analizat mai profund decît Dostoievski, defectele omului de litere, amorul propriu nestăpînit, susceptibilitatea, geloziile și pizmele lui; nimeni însă n-a știut mai bine să cîștige sufletele oamenilor de rînd, dezvăluindu-le o inimă stăpînită de ei. Acest scriitor, atît de morocănos în societate, a fost idolul unei mari părți din tineretul rus; acesta nu numai că aștepta cu nerăbdare romanele și ziarul lui, dar venea la el ca la un îndrumător spiritual, pentru a căuta un cuvînt bun, un ajutor în trudele morale; în ultimii ani, ocupația de seamă a lui Feodor Mihailovici a fost să răspundă grămezilor de scrisori care îi aduceau ecoul acestor suferințe necunoscute.

Trebuia să fi trăit în Rusia în acești ani tulburi pentru a înțelege influența pe care o exercita asupra acestei lumi de « oameni sărmani » în căutarea unui ideal nou, asupra tuturor claselor care nu mai sînt încă poporul și nu sînt încă burghezia. Prestigiul literar și artistic al lui Turgheniev suferise o eclipsă foarte nedreaptă; influența filozofică al lui Tolstoi nu se adresa decît oamenilor de litere; Dostoievski a cîș-

tigat inimile, și rolul său în îndrumarea mișcării contemporane este poate cel mai important. În 1880, la inaugurarea monumentului lui Pușkin, cînd reprezentanții literaturii ruse s-au întrunit în plenul lor, popularitatea scriitorului nostru zdrobi pe aceea a tuturor rivalilor săi; cînd Dostoievski a luat cuvîntul, s-a plîns, a fost purtat în triumf, studenții au luat cu asalt estrada pentru a-l vedea mai de aproape, pentru a-l atinge, și unul din tineri a leșinat cînd a ajuns lîngă el. Acest curent de opinie publică îi înalță atît de mult prestigiul, încît ar fi avut o situație dificilă, dacă ar mai fi trăit cîțiva ani. În ierarhia oficială a imperiului, ca în grădina lui Tarquiniu, nu este loc pentru plante ce cresc prea avîntat, pentru forța unui Goethe sau a unui rege Voltaire; cu toată desăvîrșita ortodoxie a politicei sale, fostul deportat ar fi riscat să fie compromis de cei ce-l adorau fanatic, și ar fi căzut pradă suspiciunilor. Nu s-a observat uriașa lui influență și pericolul pe care îl reprezenta decît în ziua morții sale. Deși îmi este neplăcut să termin printr-un tablou funebru un studiu deja atît de sumbru, trebuie să amintesc de această apoteoză, trebuie să consemnez aici impresia pe care am avut-o toți atunci; mai mult decît o lungă exegeză, va dezvălui ce a fost acest om în țara lui.

La 10 februarie 1881, prietenii lui Dostoievski m-au anunțat că murise în ajun după o scurtă suferință. Ne-am dus la locuința lui pentru a asista la rugăciunile pe care preoții bisericei ortodoxe le fac de două ori pe zi lîngă rămășițele pămîntești ale copiilor ei de cînd au închis ochii pînă la înmormîntare. Feodor Mihailovici locuia într-o casă de pe străduța Fierarilor, dintr-un cartier popular din Petersburg. Acolo se strînsese o mulțime compactă în fața porții și pe treptele scării; cu multă greutate ne-am croit un drum pînă în biroul său unde scriitorul fusese depus; încăpere modestă cu mormane de hîrtii în dezordine, plină acum de vizitatori care treceau în jurul cosțiugului.

Se odihnea pe o măsuță, în singurul colț al camerei pe care îl lăsaseră liber necunoscuții ce năvăliseră acolo. Pentru prima oară, am văzut cum liniștea se așternuse pe trăsăturile lui descătușate de voalul lor de suferință; nu mai păstrau decît gîndirea fără durere și părea în sfîrșit fericit, stăpînit de un vis frumos sub trandafirii îngrămădiți peste el, ce dispărură curînd, mulțimea împărțindu-și aceste relicve de flori. Gloata creștea în fiecare minut, femeile plîngeau, bărbații erau zgomotoși și dornici să vadă, înghesuindu-se cu mișcări neașteptate. O căldură sufocantă domnea în odaia ermetic închisă, așa cum sînt încăperile rusești în timpul iernii. Deodată, din cauza lipsei de aer, numeroase lumînări care ardeau, pîlpîiră și se stinseră; nu mai rămase decît lumina nesigură a micei lămpi atîrnată deasupra icoanelor. În acest moment, profitînd de întuneric, împinși de pe scări, un nou val de oameni pătrunse în cameră; parcă toți cei de pe stradă se urcaseră aici; cei din primele rînduri fură aruncați spre cosțiug care se clătină. Sărmana văduvă — cu cei doi copii — înghesuită între masă și perete, se înclină deasupra corpului soțului ei și-l feri scoțînd strigăte de spaimă; cîteva minute am crezut că mortul o să fie călcat în picioare; se bălăbănea, împins de aceste valuri omenești, de această iubire impetuoasă și brutală ce se năpustea asupra rămășițelor lui pămîntești.

Atunci am avut viziunea fulgerătoare a întregii opere a defunctului, cu cruzimile și spaimele lui, cu duioșiile sale, exacta lui corespondență cu lumea pe care voise s-o zugrăvească. Toți acești necunoscuți au căpătat nume și chipuri care mi-erau familiare; nălucile mi le arătaseră, în cărți, viața adevărată mi le înapoia, acționînd aidoma ca într-o scenă adevărată mi le înapoia, acționînd aidoma ca într-o scenă de groază asemănătoare. Personajele lui Dostoievski îi dădeau tîrcoale pînă la capăt, fără grijă că ar putea să profaneze obiectul acestei pietăți. Acest omagiu scandalos, l-ar fi îndrăgit cu adevărat...

În românește A. B.

Dostoievski, o ipoteză

Petersburg. Strada Kuznețki colț cu Iamskaia.

Dostoievski avea obiceiul să spună că fiecare rus are două patrii: Rusia și Europa; dar în Europa el nu are decît morminte, e adevărat morminte scumpe.

Pînă la sfîrșitul vieții sale numele lui George Sand și Byron au fost prezente în sufletul lui Dostoievski. Față de Byron și de byronism vădea mult interes.

Înțelegea foarte bine spiritul european și se întreba de ce se teme burghezul european, de ce manifestă atît de puțină exigență față de piesele slabe?

Însemnarea la care mă refer datează din 1862. *În capitolul* 6 *intitulat « Eseu despre burghez » din « Însemnări de iarnă despre impresii de vară », Dostoievski scrie: « De atunci burghezul este fericit, plătește îngrozitor pentru această fericire și se teme de orice tocmai pentru că și-a atins toate scopurile ».*

Aceste rînduri se referă la burghezul din epoca lui Napoleon III. Dostoievski continuă: « De aci decurge în mod evident, dragii mei, că cel ce se teme mai mult este mai fericit ».

Într-un pasaj anterior, Dostoievski discută despre fourierism în cuvinte aproape ironice, pentru a afirma totuși că burghezul se teme de comuniști mai mult decît de orice. Se teme și este fericit.

America este foarte fericită, dar și foarte nervoasă.

Magazinele Europei de astăzi sînt de o sută de ori mai frumoase decît cele cu o sută de ani în urmă cînd îl uimiseră pe Dostoievski.

Teama și fericirea cresc în mod funcțional.

Dar ce credea Dostoievski despre viitor? Despre viitorul Rusiei? În 1880, *A.S. Suvorin, mai tîrziu ziarist devotat guvernului, cu concepții de dreapta, l-a vizitat pe Dostoievski în umila locuință a acestuia de pe strada Kuznețki colț cu Iamskaia, casa numărul* 2/5 *apartamentul* 12. *Cu puțin timp înainte, Dostoievski avusese un atac de epilepsie. Scriitorul l-a întrebat pe Suvorin ce a aflat în legătură cu explozia ce avusese loc cu puțin timp înainte la Palatul de Iarnă. Pentru ca apoi să-i pună altă întrebare: ce-ar fi făcut el, Suvorin, dacă ar fi auzit de la cineva că « astăzi Palatul de Iarnă va fi aruncat în aer? » S-ar fi dus el să facă un denunț? Amîndoi au căzut de acord că nu s-ar fi dus. De ce mă refer la această convorbire?*

Pentru că în Însemnările unui luptător din anii '70, *autorul M.F. Frolenko, atestă că unul din membrii mișcării teroriste, A.I. Baranikov, locuia în aceeași casă cu Dostoievski, drept care se socotea în perfectă siguranță. La data respectivă, Dostoievski lucra la romanul* Frații Karamazov. *Lui Suvorin îi povestise că « va scrie un roman al cărui erou va fi Alioșa Karamazov. El va trece prin mănăstire, dar va deveni în cele din urmă un revoluționar. Va comite o crimă politică și va fi executat. Va căuta adevărul și căutîndu-l va ajunge în mod firesc la revoluție. . . »*

În tinerețe, Fiodor Mihailovici fusese adept al ideilor lui Fourier, visase la veacul de aur, prevăzuse înscăunarea « imposibilului ». Se temea de greutățile pe care le-ar fi adus drumul spre « imposibil », dar nu voise să se pună de-a curmezișul acestuia, pentru că Marele inchizitor înseamnă constrîngere, chiar dacă această constrîngere aduce fericire.

Poliția țaristă căuta cu febrilitate. Bănuielile căzuseră pe un oarecare Vasili Agateskulov. În apartamentul lui de pe strada Kazan, numărul 38, *s-a organizat în ziua de* 24 *ianuarie* 1881 *o capcană. În capcană a nimerit un om care a declarat că-l*

cheamă Alafuzov. În aceeași noapte s-a făcut o perchiziție în apartamentul numărul 11 de pe strada Kuznețki colț cu Iamskaia, casa numărul 2/5. Au fost găsite fotografii. Comparate cu altele, și recurgîndu-se la ajutorul provocatorului Oklați, s-a ajuns la concluzia că de fapt Alafuzov este unul și același personaj cu Baranikov.

Ce impresii au putut produce toate aceste lucruri asupra lui Dostoievski?

În ziua de 26 ianuarie 1881, O.F. Miller a avut o discuție în contradictoriu cu Dostoievski, după care seara a aflat că Feodor Mihailovici a avut « o ruptură a arterei pulmonare ». Miller a venit în fugă la Anna Grigorievna să întrebe dacă nu cumva nenorocirea s-a produs din cauza discuției pe care a avut-o el cu scriitorul. Dar soția i-a spus că « în curînd după plecarea lui, Feodor Mihailovici a fost întra-devăr cutremurat de cu totul altă vizită ». Documentul mai înainte citat indică numărul apartamentului vecin cu Dostoievski, dar în momentul publicării sale, indicația a dispărut. Dostoievski a mai trăit trei zile după arestarea lui Baranikov.

În amintirile sale, Anna Grigorievna, soția scriitorului, notează pe un ton oarecum enigmatic: « S-ar fi putut eventual ca soțul meu să-și revină pentru cîtva timp, dar însănătoșirea lui ar fi fost oricum de scurtă durată. Vestea atentatului de la 1 martie l-ar fi zguduit teribil pe Feodor Mihailovici care-l adora pe țarul eliberator al iobagilor. Artera abia vindecată s-ar fi rupt din nou și el ar fi murit oricum ». Multe lucruri sînt neclare în aceste însemnări. Se mai spune de asemenea că Dostoievski s-ar fi supărat din cauza unei sume de bani, că ar fi mutat o etajeră prea grea.

Mie mi se pare că lucrurile puteau să stea în felul următor: Baranikov locuia poate chiar în apartamentul lui Dostoievski sau în cel vecin. . . Judecînd după însemnarea lui Suvorin, Dostoievski ar fi auzit niște discuții în legătură cu un atentat împotriva lui Alexandru al II-lea. Dacă ținem cont de însemnările lui Frolenko, putem presupune că Baranikov ar fi locuit chiar în același apartament cu Dostoievski și nu în cel vecin.

Dostoievski, care fusese în viața lui conspirator și trăise mult timp la ocnă, știa bineînțeles să asculte ceea ce se vorbea în jurul lui și știa să povestească numai ceea ce se putea povesti.

Atentatul împotriva țarului a avut loc. Dostoievski nu l-a putut preîntîmpina. El își dădea seama că revoluția nu este prea aproape dar, oricum, revoluția era pentru el cauza eroului său preferat, Alioșa Karamazov.

Dostoievski nu s-a putut pune în calea eroului său.

Compoziția romanelor lui Dostoievski nu se bizuie pe disputele dintre eroi. În romanele lui Dostoievski rezultatele conflictelor sînt îndoielnice, discutabile și neclare.

Caracterul nebulos al viitorului, caracterul lui discutabil și totodată tragismul său luminos, a legat astăzi laolaltă lumea întreagă și a făcut ca romanele lui Dostoievski să devină un fel de focar al îndoielilor lumii întregi. Înainte de a pleca din Iasnaia Poliana, Lev Nikolaevici Tolstoi, care nu-l iubea, sau poate nu-l iubea întru totul pe Dostoievski, a recitit Frații Karamazov. Pe măsuța lui de noapte s-a găsit romanul deschis. Astăzi, omenirea îl recitește pe Dostoievski în așteptarea unor noi furtuni. El este scriitorul viitorului presupus, scriitorul trecutului negat.

Lumea n-a reușit încă să-l citească pînă la capăt pe Dostoievski, după cum n-a reușit să dezlege definitiv conflictele romanelor sale. Și astăzi este neclar sau mai bine zis nu este suficient de clar că Dostoievski a pătruns pînă în cele mai adînci adîncuri cruzimea lumii și a condamnat-o chiar prin discipolul supus al starețului Zosima, prin Alioșa Karamazov.

Rezolvările lui Dostoievski sînt cutremurătoare. Dar timpul care ne separă de ele, este asemenea distanței ce separă lumina fulgerului de sunetul tunetului.

Extazul demonismului

Chiar din primul moment mi-a surîs invitația făcută de « Dial Press » de a prefața cele șase povestiri ale lui Dostoievski, cuprinse în acest volum. Limitele restrînse, impuse de editor acestei ediții sînt liniștitoare și încurajatoare și pentru comentatorul care s-ar simți timorat, ca să nu spun înspăimîntat, supunînd imensul cosmos al operei lui Dostoievski considerațiilor și dezbaterilor sale. Poate că dacă nu s-ar fi ivit acest prilej, atît de generos, comentatorul nu ar mai fi apucat să aducă, cel puțin în viața aceasta, tributul său critic marelui rus, fie și pe un spațiu restrîns, în vederea unui scop bine determinat și cu o autolimitare pe care însuși scopul i-o recomandă cu atîta generozitate.

Pare destul de curios că în existența mea de scriitor am dat la iveală studii extinse asupra lui Tolstoi și Goethe (poate chiar mai multe despre fiecare), dar că pînă în prezent, nu am scris nimic substanțial despre alte două experiențe ale procesului de desăvîrșire a personalității mele care mi-au cutremurat tinerețea și pentru a căror reînnoire și adîncire nu m-aș simți obosit, în ciuda vîrstei, anume despre Nietzsche și Dostoievski. Am rămas dator cu un studiu asupra lui Nietzsche, pe care prietenii mi l-au solicitat de atîtea ori, întrucît îmi stătea, ca să zic așa, la îndemînă, iar « chipul de profundă sfințenie a culpabilului Dostoievski » (așa cum îl numisem cîndva) nu apare în scrierile mele decît sporadic. De undeva venea această ezitare, această amînare, această prelungă tăcere, în opoziție cu elocința, desigur insuficientă, dar plăcută, pe care mi-o treziseră ceilalți doi maeștri, ceilalți doi luceferi ? O știu prea bine. Mi-a fost foarte ușor să aduc un omagiu familial, punctat cu o blîndă ironie, divinilor și binecuvîntaților copii ai naturii, simplității lor măreție, splendidei lor sănătăți, operei cu caracter atît de autobiografic a lui Goethe, care plăsmuia din resursele unei grandioase culturi personale, dar și forței epice, de urs, neobișnuitei prospețimi naturale a « celui mai mare scriitor al Rusiei », Tolstoi, cu uriașele lui tentative stîngace, niciodată izbutite, de a spiritualiza, pe ton moralist, păginele-i imbolduri carnale. Sfiala mea, o sfială profund mistică îmi impunea tăcere cînd era vorba de religioasa măreție a blestemaților, a genialității ca maladie și a maladiei ca genialitate, în fața oamenilor loviți de soartă și a posedaților, în care sfințenia și nelegiuirea se contopesc. . .

Demonicul poate constitui substanță de inspirație pentru o creație artistică, nu însă și pentru o dezbatere, cel puțin așa cred eu. Profunzimea unei opere poate fi surprinsă și sub aspecte cît de cît umoristice, dar a închina demonicului un eseu mi se pare — ca s-o spun cu toată indulgența — o indiscreție. S-ar părea că afirmînd aceste lucruri, vreau să-mi scuz lenea și reticența. Poate că așa este, fiindcă e incomparabil mai ușor și mai fructuos să scrii despre divina sănătate păgînă, decît despre maladia sfîntă.

Într-adevăr, ne putem amuza vorbind despre binecuvîntații copii ai naturii, de naivitatea lor, dar nu o putem face cînd este vorba de copiii spiritului, de marii damnați și de marii păcătoși, de bolnavii divini. Mi-ar fi imposibil să fac glume pe

---

* Publicăm sub titlul «*Extazul demonismului*», eseul lui Thomas Mann «*Dostoievski în limite restrînse*», prefața unui volum de povestiri dostoievskiene, apărut în Statele-Unite

seama lui Nietzsche și Dostoievski, așa cum am făcut-o într-un roman, vorbind cu un anumit prilej despre egoistul copil binecuvîntat de soartă, Goethe, sau într-un eseu, despre naivitățile moralistului Tolstoi. Aceasta este o dovadă că am un respect mult mai mare, și în consecință, mai tăcut, față de intimii iadului, de marile spirite religioase și bolnave, decît față de fiii luminii.

Este foarte bine, deci, cînd un îndemn venit din afară îți oferă posibilitatea de a-ți manifesta elocința, chiar în limite dinainte stabilite, restrînse.

Nu am putut citi niciodată capitolul Despre palidul criminal din Zarathustra, *acea operă de o genială inspirație morbidă, fără ca în fața ochilor să nu-mi apară chipul dureros de neliniștit al lui Fiodor Dostoievski, așa cum îl cunoaștem dintr-o serie de portrete reușite. Mai mult chiar, am toate motivele să cred că chipul acesta a plutit de multe ori și prin fața inspiratului de la Sils-Maria, bolnav de migrenă, în a cărui viață Dostoievski a jucat un foarte important rol. În corespondența, în scrierile sale, îl amintește de nenumărate ori, chiar dacă, după cîte știu, despre Tolstoi nu a rostit nici un cuvînt. Îl numește cel mai profund psiholog din literatura universală și, cu entuziasm, « Marele său maestru ». Nu știu dacă totuși se poate vorbi cu adevărat de un raport maestru-învățăcel, cu fratele său întru spirit, fiindcă mai degrabă acesta a fost cazul: frate în spirit, cu destin identic, ridicat, dincolo de toate mediocrițățile, pe culmile tragicului și ale grotescului. Și aceasta, în ciuda deosebirilor fundamentale, atît ca origine cît și ca tradiție. Profesorul german, cu geniul său patronat de Lucifer și stimulat de boală, s-a adăpat la izvoare clasice: științe filologice, filozofie idealistă, muzică romantică, în vreme ce creștinul de tradiție bizantină se eliberase de toate servituțile disciplinelor umaniste, care-l copleșeau pe primul. Dacă Nietzsche a văzut totuși în Dostoievski « un mare maestru » al său, aceasta se datorește fără îndoială faptului că* nu era german *(sînt cunoscute strădaniile lui Nietzsche de a se dezbăra de tot ce era germanic în el), fiindcă vedea în Dostoievski un eliberator din chingile moralismului burghez, voința de a șoca psihologicește, de a-și impune voința sa criminală, de a cunoaște nemijlocit, de a nu ține seama de prejudecăți.*

Este aproape imposibil să vorbești de geniul lui Dostoievski fără să faci apel la noțiunea « criminal ». În diferitele sale studii închinate creatorului Karamazovilor, marele critic rus Merejkovski folosește acest termen în două sensuri: pe de o parte aplicîndu-l lui Dostoievski însuși, « curiozității criminale » a investigațiilor acestuia, pe de altă parte, obiectului acestei investigații: inima omului, ale cărei tendințe ascunse, chiar criminale, *le-a dezvăluit. « Citindu-l, scrie Merejkovski, ne înspăimîntăm adesea de forța de cunoaștere cu care pătrunde în conștiințele oamenilor. Regăsim la el toate gîndurile noastre, tăinuite în cel mai ascuns ungher al inimii, nu numai acele taine pe care nu le destăinuim prietenilor, dar nici măcar nouă înșine ». Doar aparent deci se poate vorbi de o cercetare obiectivă — de un examen clinic cu divinație medicală; în realitate este vorba de o psihologie* lirică, *în sensul cel mai larg al cuvîntului, de o spovedanie, de o mărturie care ne cutremură și care desvăluie fără reticențe profunzimile criminale ale propriei sale conștiințe — de unde și morala deconcertantă, spaima religioasă care, asemenea unei avalanșe, copleșește psihologia lui Dostoievski. Este suficient să facem o comparație cu Proust, cu ale sale « nouveauté » uri psihologice, acele mici bijuterii ce abundă în opera sa, ca să ne dăm seama de diferența de accent, de diferența coloritului moral. Descoperirile psihologice, viziunea nouă, îndrăznelile francezului nu sînt decît niște simple jocuri ale spiritului, în comparație cu fulgurantele revelații ale lui Dostoievski, omul întors din iad. Oare Proust ar fi putut scrie* Crimă și pedeapsă, *acest mare roman polițist al tuturor vremurilor? Pentru așa ceva nu știința compunerii îi lipsea, ci conștiința. Iar în ceea ce-l privește pe Goethe — un foarte bun psiholog și el, începînd de la* Werther *și*

pînă la Afinitățile elective *— acesta declara că nu a auzit de vreo crimă pe care nu ar fi fost în stare să o comită și el. Chiar dacă această afirmație nu trădează decît practica pietistă de analiză a conștiinței, ea este dominată de inocența elenistică. E o butadă, fără îndoială, un afront aruncat virtuților burgheze, o atitudine mai degrabă rece și orgolioasă, mai îndrăzneață, dar totuși mai puțin profundă în sens religios. Tolstoi, în ciuda veleităților sale de creștin, face parte din aceeași categorie de oameni. « Nu am nimic de ascuns în fața oamenilor, spunea el, n-au decît să cunoască toate acțiunile mele! » Să comparăm această mărturie cu aceea a eroului din* « Spiritul subteran », *cînd vorbește despre secretele sale:* « Încă de pe atunci sălășluia în mine gustul pentru lucrurile tainice. Aveam o groază oribilă că aș putea fi văzut, întîlnit, recunoscut ». *O viață care nu poate suporta sinceritatea maximă, o viață care nu s-a desvăluit în plenitudinea ei lumii, e dominată de misterele iadului.*

Nu încape nici o îndoială că subconștientul, ba chiar conștientul acestui uriaș creator a simțit neîncetat povara unui grav sentiment al culpabilității, iar obsesia că a comis o crimă nu era un sentiment de natură exclusiv ipohondrică. E o consecință a bolii, a bolii sfinte, o boală prin esență mistică: epilepsia, de care suferea încă din tinerețe și care s-a agravat pînă la stadiul fatal în urma procesului ce i se intentase în 1849, la vîrsta de douăzeci și opt de ani, pentru participare la o conspirație politică, și prin șocul produs de sentința capitală. Se afla pe eșafod cînd, în ultima clipă, sosi vestea grațierii și comutării pedepsii capitale în patru ani de deportare în Siberia. După cum ne relatează el însuși, maladia care-i epuiza toate forțele morale și fizice nu avea să-l ducă decît la moarte sau la demență. Crizele interveneau cam o dată pe lună, uneori mai des, iar în unele perioade chiar de două ori pe săptămînă. A descris aceste crize fie direct, fie transferîndu-le personajelor sale de roman: înfiorătorul Smerdiakov, prințul Mîșkin, eroul romanului Idiotul, *nihilistul extatic Kirilov din* Posedații. *Conform descrierii sale, epilepsia se caracterizează prin două faze: în prima, printr-un incomparabil sentiment de iluminare interioară, de armonie, de delicii supreme, care precede cu cîteva secunde criza ce debutează printr-un țipăt nearticulat, lipsit cu totul de caracter uman, urmată de o stare de adîncă depresiune, de uluire și de gol interior. Cea de a doua reacție mi se pare mult mai elocventă pentru caracterul bolii, decît extazul care precede criza, extaz despre care Dostoievski spune că este atît de intens, atît de cuprinzător, încît pentru clipele acelea ai fi în stare să jertfești zece ani din viață, dacă nu chiar viața întreagă. Înfiorătoarele dureri de cap erau dimpotrivă, după spusele marelui bolnav, consecința sentimentului că se simțea ca un om care a comis o* crimă, *conștiința că asupra lui apasă o* vină *inexplicabilă, urmare a unei cumplite nelegiuiri.*

Nu cunosc părerile neurologilor asupra « maladiei sfinte », dar, după părerea mea, aceasta își are sursa în viața sexuală, al cărei dinamism se manifestă într-o formă sălbatică și explozivă. E vorba de un act sexual deviat și transfigurat, o exacerbare mistică, cerebrală, un fenomen de depravare patologică. Repet: remușcarea, prăvălirea în prăpăstiile depresiunii misteriosului sentiment de culpabilitate, posterior crizei, sînt dovezi mai evidente decît toate acele delicii pentru care ți-ai da viața și care preced criza. Oricît de grav părea pericolul care amenința forțele intelectuale ale lui Dostoievski, sigur rămîne faptul că geniul său era strîns legat de boala sa. Doar prin maladia sa poate fi explicată penetranta lui forță de intuiție psihologică, familiaritatea cu ideea de crimă, « profunzimea satanică », cum o numește Apocalipsul, și mai ales darul de a sugera în amănunt sentimentul de culpabilitate, *acel fundal al existenței eroilor lui, înfiorători în cea mai mare parte. În trecutul lui Svidrigailov, din* Crimă și pedeapsă *există* « o culpă cu iz de brutalitate animalică și — ca să spunem așa — fantastică, pentru care fără îndoială că ar fi putut fi

crimis în Siberia ». *Rămîne la latitudinea imaginației mai mult sau mai puțin febrile a cititorului să afle despre ce este vorba; după toate probabilitățile însă, o crimă cu substrat erotic, probabil violarea unui copil, căci acesta este și secretul, sau cel puțin unul din secretele vieții lui Stavroghin din* Posedații, *acea ființă născută să domine, rece și impasibilă, în prezența căreia, adorîndu-l, cei slabi se aruncă la pămînt, un tip de om abject, dar și cel mai interesant personaj din literatura universală. Avem la îndemînă azi un fragment inedit al acestui roman: confesiunile lui Stavroghin, în care se povestește între altele violarea unei fetițe. O astfel de crimă monstruoasă a preocupat în mod evident, multă vreme, imaginația lui Dostoievski. Se spune că într-o zi a destăinuit celebrului său confrate, Turgheniev, pe care-l ura și-l disprețuia pentru simpatiile pro-occidentale, că el însuși ar fi comis o asemenea crimă — o mărturie, fără îndoială, mincinoasă, spusă numai de dragul de a-l înspăimînta și de a-l ului pe bunul Turgheniev, atît de uman și fără nimic satanic în el. La vîrsta de 40 de ani, aflîndu-se la Petersburg, în casa unor oameni, după ce cartea* Amintiri din casa morților *despre care se spune că însuși țarul a plîns citind-o, i-a adus celebritatea, el a început să vorbească în prezența copiilor, mai ales fete, despre proiectul unui roman conceput în tinerețe, avînd ca erou un proprietar cu o situație înfloritoare, un om respectabil și potolit, care își amintește, că în urmă cu douăzeci de ani, după o noapte de beție, incitat de prietenii săi turmentați, ar fi violat o fetiță de zece ani.*

— Vă implor, Fiodor Mihailovici, izbucni gazda, cruțați-ne, sînt și copii aici, care vă ascultă.

Ciudat tip de om trebuie să fi fost acest Fiodor Mihailovici !

Nietzsche nu suferea de epilepsie, deși autorul lui Zarathustra *și al* Anticristului *ar putea fi bănuit de aceasta. El a împărtășit soarta multor artiști și mai ales a multor muzicieni (din rîndul cărora face și el parte, într-o oarecare măsură !). A murit de paralizie generală, boală de origine evident sexuală și în care știința a depistat de foarte multă vreme consecințele unei contaminări sexuale. Privit din punctul de vedere al medicinii clasice — o perspectivă destul de redusă, de altfel — evoluția intelectuală a lui Nietzsche urmează o curbă extrem de simplă: de la descătușare, la starea de inhibiție și de acolo mai departe pînă la degenerescența paralitică, adică la stadiul de proiectare a unui individ, de altfel bine dotat și normal, în sfera glacială și grotescă a însingurării, în care orice cunoaștere devine fatală. În ciuda firii sale tandre, binevoitoare, plină de menajamente, Nietzsche, în solitudinea lui morală, evolua pînă la un stadiu înfiorător și criminal de cunoaștere, pentru care nu fusese născut, ci, ca Hamlet, doar chemat.*

« Criminal » — repet acest cuvînt pentru a sublinia afinitatea dintre cazul Nietzsche și cazul Dostoievski. Nu întîmplător deci lueticul extatic îl considera pe bolnavul divin « marele său maestru ». Excesele, beția dionisiacă a cunoașterii, conjugate cu moralismul religios — vreau să spun, satanic — și care la Nietzsche devine antimoralism, sînt comune amîndurora. Bineînțeles că Nietzsche nu știa nimic despre acel stadiu mistic care trezea în Dostoievski sentimentul culpabilității. Dintr-un aforism însă, pe care din păcate nu-l am la îndemînă acum, dar de care îmi amintesc perfect, putem conchide că modul de viață personal a lui Nietzsche l-a familiarizat pe acesta cu sentimentul crimei. El afirmă acolo că tot ceea ce ne separă intelectualicește de valorile recunoscute ale burgheziei și tot ceea ce ne înstrăinează, cît și independența de gîndire dusă pînă la limitele ei extreme, sînt aspecte ale afinității noastre cu tipul criminalului, contopirea definitivă cu acest tip. Cred că putem merge mai departe și să spunem același lucru despre orice fel de originalitate creatoare, nu numai în domeniul artei ci și din oricare alt domeniu. Oare francezul

Degas nu spusese că artistul trebuie să purceadă la actul de creație cu aceeași stare de spirit ca a criminalului?

« Artistul — spune Nietzsche — e un om care se manifestă prin stări excepționale atît de asemănătoare cu fenomenele maladive, încît nu-mi pot imagina un artist care să nu fie bolnav ». Gînditorul german n-a cunoscut probabil caracterul maladiei sale, dar era conștient de ceea ce îi datorează ei; scrierile și corespondența sa abundă în elogii eroice la adresa maladiei, considerată ca o cale spre cunoaștere. Probabil că una din caracteristicile maladiei constă, ca urmare a hiperemiei centrilor cerebrali atacați, în declanșarea stării euforice, cu alternanțe ale sentimentului de fericire și al puterii, cînd forța vitală ia forme exacerbate, subiective, care duc la o reală creștere a capacității creatoare, deși toate acestea sînt, din punct de vedere medical, de natură patologică. Înainte de a fi prăvălită în bezna intelectuală și de a fi ucisă, victimei i se oferă o serie de experiențe iluzorii — iluzorii din punctul de vedere al omului sănătos și normal, desigur — în privința forței, a revelației și a inspirației dătătoare de fericire. În răstimpul unei singure clipe victimei i se revelează convingerea că ceea ce are de gînd să realizeze nu s-a realizat niciodată încă, se consideră purtătoare de cuvînt a lui Dumnezeu, receptacol de fericire, ba chiar Demiurg în persoană. Descrierea unor asemenea stări de beatitudine în suferință, de totală abandonare în brațele inspirației, întîlnim în scrisorile lui Hugo Wolf, la care aceste perioade erau urmate de stări de vid intelectual și de totală incapacitate de a creea. Dar cea mai frumoasă descriere — o capodoperă stilistică — a exaltării, ca urmare a paraliziei generale, se găsește în Ecce homo *al lui Nietzsche, în cel de al treilea aliniat din capitolul despre Zarathustra: « Știți oare — se întreabă Nietzsche — ce părere aveau scriitorii, în epocile lor de creație* viguroasă, *despre ceea ce numim noi* inspirație? *Dacă nu știți, am să v-o spun eu ». Se poate observa că Nietzsche vorbește aici despre propria sa experiență ca de un fenomen atavic, o demonică întoarcere la condițiile unei alte umanități, mai « viguroasă », mai apropiată de divinitate, în opoziție cu condițiile materiale, debile și raționaliste, ale epocii noastre, care nu îi permit să trăiască. Apoi descrie « concret » — fără să știm ce este concretul: experiența revolută sau descrierea medicală? — ceea ce este inspirația: o stare de excitare periculoasă care precedă — batjocoritor aproape — prăbușirea în paralizie generală.*

Teoria despre « eterna revenire », căreia Nietzsche îi acordă o deosebită importanță, este probabil un produs al stării euforice, incontrolabilă din punct de vedere intelectual, întrucît ea nici măcar nu aparține lui Nietzsche, ci este doar o reminiscență. Merejkovski semnalează faptul că însăși ideea supraomului o întîlnim la Dostoievski și ea apare în frazeologia acelui epileptic Kirilov din Demonii, *despre care am vorbit mai înainte. « Apoi va veni un om nou — spune Dostoievski prin gura nihilistului — și totul se va înnoi. Istoria va cunoaște doar două perioade: perioada de evoluție de la gorilă la Dumnezeu și de la distrugerea lui Dumnezeu la transformarea fizică a pămîntului și a oamenilor » — deci pînă la apariția omului-dumnezeu, a supraomului. Dar după cîte știu, a trecut neobservat faptul că însăși ideea « eternei reveniri » se găsește tot la Dostoievski, în* Frații Karamazov *și anume în episodul convorbirii lui Ivan cu diavolul. « O, tu nu te gîndești decît la lumea de azi, așa cum o cunoaștem noi, spune diavolul. Dar probabil că lumea de azi* s-a repetat de bilioane de ori, *ea a îmbătrînit, și-a pierdut vigoarea, a fost acoperită de ghețuri, s-a sfărîmat, s-a descompus, apa a năvălit din nou asupra uscatului, apoi din nou a apărut o cometă, a apărut un nou soare, din nou pămîntul s-a desprins din soare. Acest proces s-a repetat de infinit de multe ori,* dar de fiecare dată în același mod, respectînd cel mai mic amănunt. *Și asta reprezintă cea mai insuportabilă plictiseală! »*

Prin gura diavolului, Dostoievski numește « insuportabilă plictiseală » exact ceea ce dionisiacul Nietzsche acceptă și binecuvîntează, cînd afirmă: « Fiindcă te iubesc, Eternitate ! » Ideea rămîne însă aceeași și dacă, deci, în cazul supraomului văd o coincidență spirituală confraternă, sînt dispus să cred că « eterna revenire », rod livresc, este o amintire inconștientă, cu tentă euforică, din Dostoievski.

Restul cred că este o eroare de natură cronologică, din partea mea; o las la aprecierea istoricilor literari. Ceea ce mă interesează în primul rînd este un anumit paralelism în gîndirea acestor doi mari bolnavi și, apoi, faptul că identificarea măreției cu maladia și a maladiei cu măreția, depinde de punctul de vedere pe care ne situăm, adică dacă privim maladia ca o sărăcire a vieții sau o exaltare a ei. În privința maladiei ca sursă de măreție și a măreției efect al maladiei, punctul de vedere medical se dovedește meschin și nesatisfăcător, sau cel puțin, redus la aspectul material al fenomenului. Chestiunea aceasta are însă și un aspect spiritual și cultural, este în strînsă legătură cu viața însăși, cu exaltarea și creșterea ei, lucruri pe care un biolog sau un medic oarecare nu le poate înțelege decît lacunar. Să presupunem că o umanitate începe să se ridice sau să iasă din uitare; ea scapă din mîinile biologului care crede că are un drept special asupra ei, un monopol exclusiv asupra conceptului de viață și sănătate. Umanitatea aceasta însă face eforturi de a se elibera, face eforturi de a crede și mai ales de a descoperi și de a practica adevărul. Fiindcă, în ultimă instanță, omul nu este numai o ființă biologică. Și de aceea cînd se vorbește despre maladie, trebuie să știm cine este dementul, cine este epilepticul sau paraliticul, fiindcă nu este tot una dacă avem de a face cu un imbecil, la care boala nu are nici o legătură cu viața spirituală, cu cultura, sau e vorba de un Nietzsche sau un Dostoievski. În cazul acestora produsul maladiei e mult mai important, mai fructuos pentru viață și evoluția ei decît nu știu ce fel de atestat medical asupra stării de normalitate a unui individ. Fără elementul maladiv, viața nu ar putea subzista, acesta este adevărul. Se spune că maladia provine dintr-o anomalie, dintr-o ne-ordine; nimic mai stupid. Viața nu e făcută din mofturi și se poate spune că maladia este creatoare, că există maladii care conferă genialitate, maladii care prăbușesc într-o cutezătoare cavalcadă toate obstacolele, prin salturi îndrăznețe din pisc în pisc. O astfel de maladie mi-este mult mai dragă decît o sănătate care te face să-ți tîrăști picioarele. Viața nu este de loc delicată și nu stă în măsura ei să facă distincții între sănătate și maladie. Ea apucă orice produs elaborat de maladie, îl consumă, îl digeră și, în clipa cînd l-a asimilat, îl transformă în sănătate. O adevărată hoardă de generații de oameni tineri, receptivi și funciarmente sănătoși, se repede asupra operelor geniului bolnav, a bolnavului devenit genial prin maladia sa, îl admiră, îl ridică în slava cerului, îl asimilează, îl invocă, îl încadrează într-un curent de cultură care nu trăiește doar din pîinea zilnică a sănătății. Această hoardă este în stare să jure în numele marelui bolnav care, datorită nebuniei lui, este scutit de nebunie; generații întregi trăiesc în deplină sănătate din demența lui, fiindcă această demență devine sănătate.

Cu alte cuvinte, anumite cuceriri ale sufletului și ale cunoașterii nu sînt posibile fără maladie, fără nebunie, fără crima gîndirii, iar marii bolnavi sînt crucificații și victimele umanității și ale ascensiunii acesteia, ale extinderii sensibilității și cunoașterii, pe scurt, victime ale celei mai depline sănătăți. De aci provine și aura religioasă care învăluie viața unor astfel de oameni. Tot de aci provine, la acești oameni, și sentimentul de forță și victorie, pe care ei îl savurează cu anticipație ca să spunem așa, cît și conștiința vieții monstruos exaltate în mijlocul suferințelor, impresiile de triumf (care doar din punct de vedere medical sînt iluzorii), provocate de sinteza dintre maladie și forță și care desfide vulgara asociere a bolii cu slăbiciunea; această situație paradoxală dă o tentă religioasă existenței lor. Astfel de oameni

ne îndeamnă la revizuirea noțiunilor de « boală » și « sănătate », a raportului dintre maladie și viață, ei ne îndeamnă să fim prudenți cînd folosim termenul de « boală » pe care totdeauna sîntem dispuși s-o considerăm ca un semn biologic negativ. Tocmai la aceasta face aluzie și o adnotare a lui Nietzsche la opera sa postumă Voința de putere: *« Cînd e vorba de sănătate și o stare maladivă, spune el, trebuie să fim foarte atenți ! Etalonul cu care se măsoară, este aplicat nu numai la eflorescența vieții, la îndrăzneala de spirit, la umorul spiritului, ci și la* cantitatea de maladie, pe care e capabil s-o suporte și s-o domine, *pentru a o transforma în sănătate. (Sublinierile sînt ale lui Nietzsche). Ceea ce poate distruge ființele fragile, face parte din mijloacele de stimulare a unei sănătăți* grandioase ».

Nietzsche s-a simțit un om perfect sănătos, pentru care boala era un stimulent. Dacă deci în privința lui astfel se prezintă raportul dintre maladie și forță, încît sentimentul forței extreme, cu manifestările ei creatoare, apare ca un produs al maladiei — și tocmai în aceasta constă natura paraliziei — la Dostoievski, epilepticul, sîntem aproape constrînși să vedem în maladia sa un efect al forței excedentare, explozia unei imense sănătăți excesive și să ne dăm seama că vitalitatea extremă poate lua trăsăturile unei palide infirmități.

Nimic nu poate încîlci mai mult noțiunile biologice decît viața acestui om, a acestui pachet de nervi convulsionați, care, în orice clipă, se pot dezlănțui printr-o criză « atît de înnebunitoare, încît pare că-i zmulge pielea de pe cap și că însăși prezența aerului îi face rău » (Citat din Spiritul subteran). *Și totuși acest om a trăit 60 de ani (*1821—1881*), iar în patru decenii a realizat o operă grandioasă, plină de noutăți și îndrăzneli, străbătută de o multitudine de pasiuni și viziuni, o operă care, în afară de furoarea investigației și confesia « criminală », prin care lărgește aria cunoașterii omului, include și o ciudată cantitate de zburdălnicie, de un comic fantastic și de un umor al spiritului care ne uimește de-a dreptul. Fiindcă, printre altele, marele crucificat a fost și un mare umorist.*

Dacă Dostoievski nu ar fi scris decît cele șase povestiri cuprinse în volumul de față, tot și-ar fi asigurat un loc de frunte în istoria literaturii narative universale. Dar aceste șase povestiri nu reprezintă nici măcar a zecea parte din ceea ce a scris el de fapt, și dacă este să-i credem pe amicii lui, cunoscători ai felului de a scrie, nici măcar a zecea parte din romanele pe care le purta în cap și pe care știa să le povestească entuziasmat, și precizînd amănunte, dar pe care nu le-a așternut niciodată pe hîrtie. Nu avea timp, spunea el, pentru a putea desfășura pe larg toate proiectele. — Se mai poate vorbi în acest caz despre maladia care sărăcește viața ?

Monumentele epice pe care le-a ridicat Dostoievski, Crimă și pedeapsă, Idiotul, Posedații, Frații Karamazov *(care de fapt nu sînt realizări epice, ci niște drame colosale, construite aproape scenic, întrucît prin dialogurile pline de nerv și mai mult decît realiste se desfășoară o acțiune consumată în răstimpul a cîtorva zile, dezvăluind profunzimile sufletului omenesc), au fost create nu numai sub amenințarea maladiei, dar și sub loviturile umilitoare ale datoriilor bănești, care-l făceau să lucreze într-un ritm uluitor. A scris, o dată, în două zile și două nopți, avînd termen precis, trei coli și jumătate de tipar, adică cincizeci și șase de pagini. În străinătate, unde a trebuit să se refugieze din pricina creditorilor, a încercat să scape de sărăcie jucînd la ruletele din Baden-Baden și Wiesbaden, dar acestea au contribuit la definitiva sa ruinare. Și atunci a început să scrie epistole, prin care cerșea de fapt, în stilul mizerabil al celui mai decăzut personaj al său,* Marmeladov. *Pasiunea pentru jocurile de noroc a fost cea de a doua maladie a lui Dostoievski, o adevărată pasiune — în raport cu prima — și căreia îi datorăm splendidul roman* Jucătorul, *a cărui acțiune se desfășoară într-un oraș german cu băi termale, purtînd*

numele ambiguu și lipsit de gust, Roulettenburg, unde sînt descrise cu rar simț psihologic pasiunea și demonismul jocurilor de hazard.

Această capodoperă scrisă în 1867 *se situează, ca dată de apariție, între* Crimă și pedeapsă, *tipărită în* 1866 *și* Idiotul, *publicată în* 1868—69, *totuși, în ciuda perfecțiunii artistice, ea nu este decît o repetare. Este de altfel și ultimul text din volumul nostru, deoarece toate celelalte au fost publicate între* 1846 *și* 1864. *Primul text este acela al povestirii* Alter-ego *(apărută în același an cu* Sărmanii oameni), *la drept vorbind o farsă patologică și care, după succesele anterioare ale lui Dostoievski, a dezamăgit pe cititori și nu fără motiv. În ciuda amănuntelor care poartă pecetea genialității,* Alter-ego *a fost o eroare scriitoricească a tînărului autor care crezuse că l-a depășit pe Gogol. Influența lui Gogol este evidentă în această scriere, dar fără a depăși nici măcar pe Edgar Allan Poe care în* William Williamson *tratase aceiași temă tipic romantică, însă cu mult mai multă profunzime, cu mai mult talent de a îmbina în textura povestirii elementele clinice.*

Totuși includerea acestei repetări în volumul de față nu este nejustificată, deoarece ea vestește marile opere de mai tîrziu. Povestea Soțul etern, *datează din epoca anterioară procesului și deportării în Siberia și are drept personaj principal tipul grotesc al încornoratului prin vocație, chinurile morale prin care acesta trece și proiectarea acestor chinuri pe un ecran cu efecte fantomatice. Urmează apoi întreruperea activității scriitoricești, datorită deportării și a teribilei aventuri de la Katorga, care avea să devină, după reîntoarcerea scriitorului la Petersburg,* Amintiri din Casa Morților, *cartea care va zmulge lacrimi întregii Rusii și țarului însuși. Adevărata operă însă cu care Dostoievski își face reintrarea în viața literară (*1859*) este* Satul Stiepancikovo și locuitorii lui, *scrisă în Siberia și devenită celebră prin figura lui Foma Opiskin, un ipocrit și tiran, personaj de prim ordin de un comic irezistibil, și prin care Dostoievski atinge culmile lui Shakespeare și Molière. După această strălucită izbîndă,* Visul unchiului *înseamnă un pas înapoi. Dacă mi-e permis s-o critic, aș spune că această farsă trenează prea mult, iar sfîrșitul tragic al tînărului învățător tuberculos e de o dulcegărie cum nu se poate mai nepotrivită în opera lui Dostoievski. Se simte aci în mod evident influența lui Dickens. În schimb, ca o compensație, întîlnim tot aci pe frumoasa Zinaida Afanasieva, tipul de fată rusă, mîndră, spre care se îndreaptă și simpatia scriitorului, care de astă dată se apleacă mai degrabă asupra purității trupești și morale, decît asupra mizeriei morale, a păcatului, a viciului și a prăpastiei voluptății.*

Această predilecție, această teribilă experiență își află un exemplu în povestirea Spiritul subteran, *scrisă în* 1864, *cu o temă care trezește teama dar și respectul. Prin conținutul ei, povestirea se apropie foarte mult de marile creații dostoievskiene: ea reprezintă de altfel și punctul de cotitură în creația scriitorului nostru, punctul de întoarcere asupra propriei sale persoane. Astăzi, cînd după lupte cumplite în care au trebuit să fie învinse brutalitatea și fățărnicia, sinceritatea reprezintă un punct cîștigat în structura noastră morală, cu greu ne putem imagina senzația pe care a produs-o apariția acestei opere, condamnarea ei în numele « idealismului estetic » pe de o parte, dar și fervoarea fanaticilor adepți ai adevărului, pe de altă parte. Am spus: brutalitatea. Dostoievski sau eroul povestitor, sau anti-eroul acestor notații își rezervă sieși brutalitatea, pornind de la ideea că însemnările nu sînt destinate publicului cititor, ci exclusiv sieși și că sînt scrise în taină. Ideația eroului povestitor poate fi sintetizată în felul următor: « Există în memoria fiecărui om lucruri pe care el nu le destăinuie decît prietenilor săi. Există și altele, pe care el nu le destăinuie nici prietenilor, ci, în cel mai bun caz, doar sieși, însă purtînd pecetea tăinuirii. În sfîrșit, mai există lucruri pe care nu și le destăinuie nici sieși și aceste lucruri se adună în cantități imense în fiecare om normal. S-ar putea spune că în*

măsura în care un om este mai normal, cantitatea de lucruri nedestăinuite crește. Vine însă momentul cînd eroul începe să-și amintească de unele « întîmplări vechi, pe care le-a tot ocolit, pînă ce au început să-l « neliniștească » . . .

Conținutul « romanului » este constituit tocmai din această indicibilă și compromițătoare nevoie de a transcrie asemenea « întîmplări vechi » în care se amestecă în mod ciudat elementul respingător cu cel atractiv. Autorul, sau acela pe care scriitorul îl investește cu misiunea de povestitor, transcriind asemenea întîmplări, reface o experiență. « Va reuși el oare — se întreabă — să fie față de sine însuși sincer pînă la culme și să se destăinuie omenirii ? » Eroul se gîndește la Heine care afirmase că, practic vorbind, autobiografiile nu corespund întru totul adevărului, că omul este înclinat prin natura sa să afirme neadevăruri despre sine, cum a făcut-o Rousseau, care din vanitate s-a autodefăimat, în fața omenirii. Deosebirea dintre eroul lui Dostoievski și Rousseau constă doar în faptul că acesta din urmă a făcut o spovedanie în public, în vreme ce primul scrie, dar numai pentru sine, fiindcă dacă ar fi să se adreseze publicului, ar face-o doar cu aparențe de sinceritate.

Acest gen de ficțiune în ficțiune îl ridică pe eroul sau anti-eroul dostoievskian la un nivel de comic grotesc care de fapt constituie scuza cinismului fără limite al destăinuirilor sale și oferă scriitorului posibilitatea de a introduce în narațiunea sa elementul discursiv, dialectic, dramatic, dar în același timp de a descrie amuzant, în sensul cel mai pur al cuvîntului, o serie de probleme extrem de grave, legate de întîmplări abjecte.

Poate că de aceea îmi place mai mult partea întîia din Spiritul subteran, decît partea a doua, cu povestea cutremurătoare și umilitoare a prostituatei Liza. Bineînțeles, însă, pornind numai de la premiza că această primă parte nu este acțiune, ci doar vorbărie, și anume una care amintește sub multe aspecte de vorbăria depravată a unor personaje religioase dostoievskiene. Și, totodată, admițînd că această vorbărie este îndoielnică și tinde să zăpăcească firile naive, întrucît este construită pe îndoieli față de credință și polemizează cu sălbatică pornire apostazică împotriva civilizației și democrației, împotriva acelor prieteni ai omului și împotriva neliniștii acelora care cred că omul tinde spre fericire și avantaje, în aceeași măsură în care sînt însetați de durere ca unică sursă de cunoaștere, că omul nu dorește nici palatul de cristal, nici mușuroiul de furnici al realizării sale sociale, că el nu ar renunța niciodată la distrugere și haos. Toate acestea par să aibă un clinchet de răutate, dar ele nu înspăimîntă decît pe același naiv care crede că totul se bazează pe posibilitatea de a arunca o punte peste prăpastia dintre realizările spirituale și realitățile economice și sociale, rămase cu mult în urmă. Dar viața este în așa fel construită încît tocmai partea umbroasă, neluminată de soare să reprezinte adevărul, o parte pe care nimeni nu are dreptul s-o ignore, dacă vrea să spună tot adevărul, adevărul despre om. De aceea paradoxurile pe care « eroul » dostoievskian le contrapune argumentelor eroului pozitivist sînt rostite, oricît de inumane ar părea la prima vedere, în numele omenirii și în numele dragostei pentru această omenire, în favoarea unei umanități noi, mai profunde, mai puțin retorice, care a trecut prin toate iadurile suferinței și cunoașterii.

Raportul dintre ediția de față și întreaga operă scrisă a lui Dostoievski ca și față de ceea ce ar fi vrut să scrie, dacă limitele vieții nu l-ar fi împiedicat, este identic cu raportul dintre ceea ce am vrut să spun despre acest rus uriaș și ceea ce s-ar putea spune despre el. Cuvîntul de ordine a fost însă: Dostoievski în limite restrînse, Dostoievski cu delimitări înțelepte. Cînd i-am destănuit unui prieten intenția de a scrie o prefață la acest volum, el mi-a răspuns rîzînd:

— Ferește-te, să nu cumva să scrii o carte !

M-am ferit.

În românește de L. VOITA

Imaginația durerii

. . . Cînd citim romanele lui Dostoievski, un singur alt nume vine să i se alăture, ca reprezentantul noii serii la sfîrșitul căreia stă marele scriitor rus. Acest nume este al lui Dante, a cărui imaginație a durerii în *Infernul* este singura cu care putem compara pe aceea a autorului *Crimei și pedepsei*. Lui Ugolino i se asociază peste veacuri Raskolnikov. Cîtă deosebire însă față de durerea omenească în atitudinea celor doi poeți ! Crima își găsește pedeapsa ei, la Dante, într-un alt plan al lumii. În concepția medievală a *Divinei Comedii*, echilibrul moral al lumii tulburat prin fapta criminală și prin suferința pe care aceasta o provoacă se restabilește dincolo de limitele acestei lumi, prin sancțiunea infernală aplicată criminalilor, prin ascensiunea în gloria paradisiacă a sufletelor drepte și nobile. Nici o crimă și nici un păcat nu rămîn deci nepedepsite și nici un merit nu rămîne necunoscut, încît interesul de a înlătura lăcomia, avariția, violența, înșelătoria, ipocrizia, hoția sau trădarea, devine, fără îndoială, mai mic, inspiră în mai slabă măsură voința de a le face imposibile în lumea noastră, de vreme ce ele sînt neapărat sancționate în lumea de dincolo. Față de existența răului și a durerii, modernul Dostoievski a luat o altă atidudine, deși gîndul restituțiilor într-altă lume nu i-a fost nici lui străin. Nouă cu adevărat ia Dostoievski este atitudinea de proslăvire a suferinței și credința în puterea ei de regenerare morală a omului. A fost mult comentată scena în care Raskolnikov în *Crimă și pedeapsă* îngenunche în fața Soniei, o biată fată care se prostituiază pentru a-și întreține familia nenorocită. « Nu îngenunchiu în fața ta, rostește Raskolnikov, ci în fața întregii suferinți omenești ». Suferința acordă deci omului un nimb de sfințenie, căci prin suferința lui orice om se unește cu nesfîrșita armată a tuturor celor înfometați, loviți, înșelați, mințiți și trădați. Durerea individuală se detașează pe fondul suferinței omenești generale și apare ca un efect al acesteia, al nedreptei întocmiri a lumii. Gradul atît de înaintat al sensibilității morale a lui Dostoievski, larga perspectivă a chipului în care a înțeles problema durerii în lume, fac din acest scriitor una din cele mai mari personalități morale ale epocii moderne. . .

Ne lipsește încă cercetarea asupra înrîuririlor dostoievskiene în literatura mondială mai nouă. În așteptarea acestei cercetări ale cărei rezultate le putem doar bănui, pot aduce aici un ecou din dezvoltarea mai nouă a literaturii noastre. Cunoașterea lui Dostoievski a început să se răspîndească la noi destul de devreme. C. Dobrogeanu-Gherea a semnalat operele lui cititorilor români încă din epoca « Contemporanului ». « Românul » a tipărit tot pe atunci în foiletonul său, *Umiliții și obidiții*. Ștefania Theodoru a publicat ceva mai tîrziu *Amintiri din casa morților*. După 1900 traducerile din Dostoievski se înmulțesc, dar și mai înainte, cunoștința operelor lui, uneori în alte versiuni decît cele românești poate fi semnalată pe alocuri în memoriile referitoare la acele timpuri. N. Iorga își amintește în *O viață de om*, evocînd anii studiilor sale universitare la Iași, despre lectura lui Tolstoi, a lui Turgheniev, și « a celui de-al treilea mare rus, Dostoievski, cu dureri atît de grozave într-o atmosferă morală atît de tulbure».

Dostoievski a fost mult citit la noi și dacă unii au fost atenți mai ales la ceea ce este tulbure în el, cum zice Iorga, la ceea ce este nebulos și maladiv, n-au lipsit nici aceia care au primit influența atît de umană a mesajului său. Astăzi cînd citim opera lui Dostoievski în condiții atît de deosebite de acelea în care a fost scrisă, într-un alt moment decît acela cînd trebuia luată o poziție față de antagonismele și controversele vremii lui, putem aprecia mai bine fondul permanent al acestei opere uriașe și putem înțelege mai limpede marele ei rol în formarea unora din stările spiritului public, în care înrîurirea ei a pătruns, deși limitele acestei opere ne apar destul de limpede și astăzi. Marele rol al lui Dostoievski ni se pare a fi fost faptul că a sporit enorm, în lumea modernă, imaginația durerii, puterea de a-ți reprezenta suferința omului împilat și înjosit. Umiliții și obidiții lumii au găsit în acest scriitor vocea lor cea mai elocventă.

JACQUES RIVIÈRE

Călăuza prin infern

Această idee a lui Dostoievski despre ispășire, despre fecunditatea greșelii — cît de profundă, ce minunată este ! Cîte ținuturi nesfîrșite se revelă, odată depășită zona vanității, odată părăsit calculul efectului pe care l-ai putea produce asupra celorlalți, îndată ce nu mai meditezi decît la ceea ce rămîne de făcut, la ceea ce se face, la valoare, la importanța intrinsecă a acțiunilor noastre.

Astăzi, în timpul corvezii, în mijlocul tuturor acestor ruși care împingeau la vagonete, în imensul peisaj rural de iarnă, mă gîndeam la Dostoievski în casa morților. Aș putea profita, ca și el, de captivitatea mea ! Sufletul meu ar putea să se înfrîngă pe sine, să se deschidă caritații, ca și sufletul lui ! Aș putea să putrezesc pentru a încolți din nou ! Toate micile compartimente dichisite în care mă împart ar putea să cedeze, să se prăbușească, să se prefacă într-o magmă perfectă !

Aș putea deprinde blîndețea, așa cum am învățat să îndur !

Dacă unii au identificat noțiunea de « lagăr », inseparabilă de secolul nostru, cu imaginea lui Dostoievski, alții au experimentat nemijlocit abisurile unei asemenea îngemănări. Poate nu pînă la extrema limită, cel care a făcut în orice caz printre cei dintîi această crucială experiență este omul de rară sensibilitate, relevată în corespondența cu Alain Fournier, care se numea Jacques Rivière. Căzut prizonier în celălalt război, el și-a petrecut o parte din lunga sa captivitate în lagărul de la Koenigsbrück, loc de penitență pe care a luptat să-l preschimbe în ținut de purificare spirituală. Complicatele și complexele sale reflexii, constituind substanța unei bătălii purtată în primul rînd cu sine însuși, au alcătuit conținutul acelui pasionant Jurnal de captivitate *din filele căruia desprindem pagina dedicată lui Dostoievski, ales călăuză printre avatarurile cruntelor împrejurări, precum altădată Dante și-l luase pe Virgiliu, pentru a trece teafăr vămile Infernului.*

G. Ș.

Jucătorul

Dostoievski pleacă pentru prima oară spre apus la începutul lunii iunie 1863. Era hotărît să facă cel dintîi popas la Paris, dar trecînd prin Wiesbaden, pe atunci una din capitalele europene ale jocului de ruletă, ca și Baden-Baden, Homburg și Ems, faimoase stațiuni balneare din Germania, coboară din tren ca să-și încerce norocul, tentat și de reclamele ziarelor rusești, de care se va arăta atît de nemulțumit eroul său:

« Mi-e nesuferită slugărnicia gazetelor de pretutindeni, dar și mai mult a celor de la noi. An de an, o dată cu venirea primăverii, foiletoniștii dezvoltă două teme: luxul sălilor de joc din orașele de pe Rin și mormanele de aur îngrămădite pe mese. Și nici măcar nu sînt recompensați pentru asta, ci dau dovada unei amabilități dezinteresate. În realitate sălile sînt lipsite de orice strălucire, iar aurul, nu numai că nu se îngrămădește pe mese, dar abia dacă se zărește.»

Curînd, din ce în ce mai hărțuit de crizele de epilepsie, sfătuit și de medic, Dostoievski proiectează un alt drum în Europa. Tuberculoasă, soția sa, era pe moarte, în timp ce, nerăbdător, el se pregătea să-și întîlnească iubita la Paris, pe Paulina Suslova. Plecarea fiind mereu amînată, Paulina își pierde răbdarea așteptîndu-l, și se îndrăgostește de un student spaniol. Furios, Dostoievski pornește la drum, dar trecînd prin Wiesbaden, nu rezistă tentației și își încearcă încă o dată norocul.

O surpriză plăcută îl așteaptă însă la Paris: spaniolul o părăsise de curînd pe Paulina; cei doi îndrăgostiți vor putea pleca acum împreună spre Italia. Revenind la Wiesbaden și Baden-Baden, el joacă și pierde.

Atunci i-a trecut prin minte ideea unui roman despre jocul de noroc. De la Roma, pe data de 18 septembrie 1863, îi scrie prietenului Strahov:

« Deocamdată n-am nimic definitivat. Am însă în minte planul unei povestiri, cred, destul de reușită. În linii mari, l-am și notat pe bucăți de hîrtie. Am încercat *chiar* să redactez cîte ceva. Dar merge destul de greu. În primul rînd, aici e prea cald, în al doilea, nu petrec la Roma decît opt zile. Te întreb, cui i-ar mai sta mintea la scris, cînd s-ar afla doar pentru opt zile într-un oraș ca Roma? Iar aceste veniri și plecări mă obosesc îngrozitor. Și acum să-mi prezint personajul: este tipul rusului din străinătate. Sînt convins că îl cunoști. Anul trecut, gazetele noastre au înnegrit destulă hîrtie scriind despre rușii de peste hotare. În roman vei găsi toate aceste amănunte. Țin atît de mult ca el să reflecte, pe cît va fi cu putință, moralul rusului din ziua de azi. De aceea omul meu trebuie să fie absolut sincer. Îl vei vedea așa cum este, priceput la toate, dar în nimic împlinit; un om care și-a pierdut orice credință, dar nu îndrăznește să recunoască. Răzvrătit împotriva autorității și umil față de ea. Resemnat la gîndul că mîntuirea nu-i vine din Rusia, dar necruțător față de orice încercare de a se interveni în condiția lui de emigrant. Crede-mă, mi-e greu să-ți dezvălui totul, aici.

Personajul principal trăiește. Mi se pare că îl am înaintea ochilor. Cînd va fi gata, povestirea mea va merita să fie citită. Important este că toate calitățile

eroului meu, vlaga, forța, impetuozitatea, curajul, au fost stoarse de ruletă. Recunosc că este jucător, dar nu unul obișnuit, după cum nici *Cavalerul avar* al lui Pușkin nu este un zgircit oarecare. Să nu crezi că îmi permit să mă compar cu Pușkin. Apropierea am socotit-o necesară doar pentru a mă face mai bine înțeles. Eroul meu este un poet în felul său, dar un poet care se simte înjosit de mîrșăvia poeziei lui. Numai plăcerea riscului s-ar părea că-l mai înalță în proprii săi ochi. Acțiunea durează trei ani, exact perioada cît, fascinat, joacă disperat la ruletă.

Dacă romanul *Amintiri din casa morților* a devenit interesant prin ocnașii pe care nimeni pînă acum nu i-a descris *pe viu*, fără îndoială că punctul de atracție al celuilalt este expunerea *pe viu* și în cele mai mici amănunte a ruletei. Istorisiri de acest fel sînt întotdeauna bine primite la noi. În cazul de față se mai adaugă și faptul că scenele de joc propriu zis se desfășoară într-un oraș străin, iar personajul principal este un rus plecat din țară. Amănuntul este secundar, dar eu îl socotesc important, fiind real.

Ți-am dezvăluit pe scurt ceea ce mi s-a părut mai atrăgător. Sper că voi reuși ca textul să fie inteligent, plin de sensibilitate, și, mai cu seamă, fără prea multe lungimi.

Știu că *Amintiri din casa morților* a fost o carte într-adevăr interesantă. S-ar putea ca și acest roman să-mi reușească.

Descriu și aici un fel de infern, ceva ce te-ar putea duce cu gîndul la duhoarea stătută a ocnei și mă voi strădui să fiu cît mai aproape de adevăr. »

Dostoievski și-a realizat proiectul mult mai tîrziu. Între timp, i-au murit și soția și fratele, iar el a rătăcit prin străinătate, oprindu-se mereu la mesele de joc din Germania. Terorizat de creditori, semnează un contract cu editorul Stellovski, pentru o ediție de opere complete. Publicarea ei era condiționată de predarea unui roman inedit, înainte de 1 noiembrie 1866. În caz contrar, nu numai că pierdea orice drept asupra ediției, dar i se cerea chiar să restituie încasările de pînă atunci. Și fiindcă mai luase un avans pentru *Crimă și pedeapsă* de la alt editor, Dostoievski se vede constrîns să lucreze intens ca să-și termine cărțile în cel mai scurt timp.

La 17 iunie 1866, trimite doamnei Corvin-Krukovskaia următoarea scrisoare:

« Voi încerca ceva ce nu s-a mai făcut, ceva cu totul ieșit din comun. Voi realiza în patru luni treizeci de șpalturi pentru două romane diferite pe care le voi scrie, unul dimineața, celălalt seara. Numai așa voi reuși să fiu gata la timp. Sînt convins că nici unul dintre scriitorii noștri din trecut și de astăzi n-a avut condițiile mele mizerabile. Turgheniev ar fi murit numai la gîndul că ar fi constrîns să scrie ca mine. Dacă ați ști cît este de greu să-ți falsifici ideile care te-au entuziasmat și de a căror frumusețe ești convins . . . și totuși, să te vezi silit să le denaturezi cu bună știință . . . »

Un efort smintit ca acesta nu avea sorți de izbîndă, așa că Dostoievski hotărăște, sfătuit și de prieteni, să angajese o stenografă, pe Ana Grigorievna Snikitin. Între 4 și 29 octombrie 1866 îi dictează textul definitiv al *Jucătorului*. Fiindcă editorul Stellovski lipsea din țară, depune manuscrisul la comisarul de poliție, care atestă data primirii.

La 8 noiembrie Dostoievski a cerut mîna Anei Snikitin; la 15 februarie 1867 s-au căsătorit.

•

Cînd, în sfîrșit, se decide să-și redacteze povestirea, Dostoievski își joacă ultima carte. « Pariul » trebuia cîștigat, altfel pierdea totul. Între condițiile în

care scrie și tema abordată este o potrivire deplină. Tema îl atrage de mai mulți ani nu numai pentru bani, considerînd-o ca o idee « comercială », pe placul cititorului rus, dar mai cu seamă cu speranța că această carte va constitui o dezlegare magică. Descriind pasiunea pentru joc, el se străduiește s-o neutralizeze.

Autorul vrea să se rupă de personalitatea care trăiește atît de puternic pentru el, înainte de a prinde viață pentru noi (« Mi se pare că-l văd în fața ochilor »), vrea să se scuture de « duhul » care îl macină și-l pierde.

El este cel care vorbește, desigur, dar cu multă prudență se va distanța de erou, punîndu-l în anumite împrejurări care-l vor deosebi de el, pentru ca atunci cînd, în ultimele rînduri ale cărții, declară — lăsînd povestirea în suspensie: « Mîine, mîine, totul se va sfîrși . . . », va avea dreptul să spere că asemenea vorbe ar putea fi ale lui, Fiodor Dostoievski. Cu alte cuvinte, că din acea clipă va fi atît de înțelept să nu mai riște. Blestemul ruletei, de care nu putuse scăpa, va apăsa astfel doar pe umerii bietului Alexis Ivanovici.

Nu ne îndoim că scriindu-le, se amăgea, fiind robit și mistificat acum mai mult ca oricînd.

Deci, scriind *Jucătorul*, Dostoievski joacă. Joacă pentru a se izbăvi de joc, pentru a potoli, pentru a înăbuși jucătorul din el. Știe foarte bine: nu ajunge să te pocăiești, ca să fii mîntuit. Riști ca « celălalt » să devină mai tare și să-și bată joc de scrupulele tale. Fii drept cu el și dă-i voie să-și arate colții. Vei vedea că acuzatul va deveni acuzator, și că, odată cu inevitabila sa condamnare, vom fi condamnați cu toții. Oamenii cinstiți vor fi oarecum demascați, iar întreaga stare de lucruri din prezent va fi revizuită și zdruncinată. Exorcizarea nu ne va mîntui de demon, decît în măsura în care-i vom fi găsit o justificare. În dispariția sa va smulge și cîteva fîșii din iluziile noastre.

Dostoievski trebuie să ni-l înfățișeze pe jucător în părțile lui bune, să ne facă să înțelegem rolul acestui ins, de care lumea aleasă, « gentlemenii », cum le spune el în carte, nu vor să țină seamă, existența lui părîndu-li-se atît de scandaloasă, încît preferă s-o minimalizeze cît mai mult cu putință.

« Desigur, este un semn de distincție să ignorezi cu superioritate mediul acesta decăzut. Poate tot atît de distins ar fi să observi și să examinezi viermuiala, chiar și printr-o lornietă. Totul însă numai cu titlu de amuzament. „Gentlemenul", poate observa gloata, din generozitate. Nu e convenabil însă, nici să o privească prea mult, și nici să se amestece cu ea. Pentru un om de lume ar fi nedemn. Mesele de joc sînt un spectacol mizerabil și nimic mai mult. »

E de la sine înțeles că Alexis Ivanovici ori Dostoievski să fie de altă părere:

« Personal, socot că totul merită un examen atent, mai ales din partea aceluia care nu vine doar ca un observator indiferent, ci se alătură sărmanei căzături, omenești, cu sinceritate și bună credință. »

Ca jucător, scriitorul are o singură scuză: experiența lui de viață îi va îngădui într-o zi să scrie romanul jucătorului. Dar transferul nu a putut fi realizat decît după ce a descoperit în joc o metaforă avantajoasă pentru umanitate, după ce a înțeles că prin jucător va da de tainele celuilalt, ale omului neatins de patima jocului.

« Gentlemenii » au pretenția că jucătorul este un personaj fundamental opus lor. Sistematic izolat de restul omenirii, el nu prezintă nici un pericol. « Lumea bună » poate să se distreze privindu-l de la distanță; poate să-l imite în gesturi și acțiuni, fără să riște cît de cît, să se molipsească.

Minciuna acestei radicale deosebiri a fost dată în vileag de Dostoievski printr-o reușită punere în scenă.

Particularitatea unei bile de ruletă, ceea ce îi atrage toate privirile, este rostogolirea ei absolut imprevizibilă. Dar omul nu se poate obișnui cu această idee. Nimeni nu îl poate împinge să gîndească împotriva evidenței, să elaboreze sisteme care vor fi anulate pe loc. Așa încît, micuțul obiect nu conține să înfrunte batjocoritor privirile fascinate de mișcările lui.

În prima parte a cărții, e drept, remarcăm o diferențiere netă; de o parte jucătorii; ei se supun de bună voie umilirii hazardului. De cealaltă, « gentlemenii », pretinzînd a nu fi atinși în nici un chip. Iată ce l-a surprins mai mult pe Alexis Ivanovici cînd a pătruns pentru prima dată într-o sală de joc. Atunci nu juca încă pentru el. Juca pentru fiica generalului, Paulina Alexandrovna. În principiu, se află încă în tagma acelor « gentlemeni », descriși mai sus, care jucau dezinteresat.

Dar fiindcă a văzut cîtă importanță dă tînăra fată cîștigului său, se contaminează și el. De aici înainte, chiar familia în slujba căreia se afla și care-l antrenase acolo cu viclenie, îl va trece în rîndul jucătorilor, deci printre suspecți și rătăciți. În fond, între ei nu era nici o deosebire. Ca și el, familia nu pregetă să pună mîna pe bani căzuți din senin, — căci spera o moștenire după moartea bunicii. În așteptarea deznodămîntului, își riscă averea, mizînd totul pe această carte.

La început, generalul și ai săi fac impresie; se comportă ca o familie onorabilă. Dar iată că un eveniment neprevăzut le răstoarnă toate calculele; eveniment mai puțin neprevăzut însă, în comparație cu verdictul ruletei: bunica lor sosește pe neașteptate și se instalează direct la masa de joc.

Din acest moment și în tot timpul șederii sale, nimeni și nimic nu o va clinti din această patimă; după cum nimeni nu-i poate prevedea mișcările urmărite de membrii familiei cu priviri lacome și îngrozite de jucători. Bunica își bate joc de toți întocmai ca bila ruletei în rostogolirea ei batjocoritoare. Prin sosirea bunicii, lumea jocului pune stăpînire — fără drept de apel — pe întreaga familie a generalului. Deosebirea dintre jucători și nejucători dispare.

Însoțind-o pe bătrîna doamnă la cazinou, Alexis se străduiește să o îndemne la prudență. Dar ea face numai ce o taie capul: înfruntă sfaturile, pune încă o dată miza cea mare pe zero și cîștigă, în ciuda tuturor așteptărilor. Prin vorbele bătrînei, sarcasmul obiectului prinde viață:

« Ei, ce spui ! mi se adresează babușca, întorcîndu-se spre mine triumfătoare și agresivă ».

Iar el adaugă:

« Atunci am înțeles pe deplin că eram și eu jucător. » Orice ar fi putut împiedica nașterea acestei pasiuni și-a pierdut puterea din pricina celor văzute și auzite, din pricina împrejurărilor.

Dostoievski s-a ferit să-l amestece pe Alexis cu jucătorii, din primul moment. Nu i-a fost de ajuns să demonstreze că între comportamentul spontan al jucătorului în lumina crudă a sălii de joc și viclenia celorlalți, a membrilor familiei generalului nu există nici o deosebire; că mesele de joc sînt imaginea brutală a sistemului, care stă la baza așa zisei societăți alese; și că, împovărată de moșteniri și afaceri dubioase, ea se ferește de propria-i imagine înfricoșătoare. Dostoievski a vrut să se știe că sistemul însuși îl scoate pe un ins, ca Alexis sau Fiodor, dintr-o viață tihnită, îmbrîncindu-l în pierzanie.

Responsabilitatea le revine însă în egală măsură. Căci jocul nu devine serios și crud, nu ajunge să fie joc în adevăratul înțeles al cuvîntului, decît atunci cînd cel care i se abandonează este împins de la spate de nevoie, cînd e sărac sau riscă să ajungă la sapă de lemn. Dezonoarea atrasă de jocul de noroc își are originea în sărăcie, pe care jocul însuși o agravează.

Dostoievski este crud cînd dezvăluie relațiile dintre onoare și bogăție, risipind paradoxalul mister ce învăluie aproape toată vremea originea banilor. Alexis începe să joace serios abia cînd este umilit, izgonit de general, și cînd vede cu cîtă iuțeală se poate redobîndi la ruletă, respectul, mulțumită sumelor decise de bila minusculă.

De vreme ce reputația se duce odată cu averea, jucătorul nenorocos nu găsește alt remediu împotriva propriului său ghinion, decît ruleta. Unicul mijloc să intre în posesia sumei salvatoare este să-și încerce norocul pînă la ultimul ban.

Jocul începe să fie periculos pentru cine se lasă atras în mrejele lui, cînd constată că regulele societății se schimbă cu repeziciune, în funcție de pierdere sau cîștig. Însuși jucătorul se simte alt om la ieșirea din cazinou.

În societatea în care onoarea este evaluată în bani, fără ca proveniența lor să neliniștească pe cineva, unica salvare a nefericitului dezonorat este ruleta, singurul loc unde se poate cîștiga mult în foarte puțin timp. Alt fel de a juca au însă gentlemenii. Ei nu încep adevăratul joc decît abia cînd își văd averea în primejdie. Îi constrîng, în schimb, pe mizerabilii aflați în pragul prăpastiei, la acest act disperat, dezaprobat de ei și la care n-ar dori niciCînd să apeleze pentru a-și redobîndi cinstea. Gentlemenii știu că expedientul este o cursă, o mlaștină amăgitoare, și că în ea, aproape întotdeauna, acești încurcă lume se afundă, fiind înghițiți pînă la urmă.

Înțelegem acum comparația lui Dostoievski între ruletă și ocnă. Jucătorii, bineînțeles jucătorii convinși, n-au ajuns aici niciodată de bună voie. Au fost aduși de « gentlemeni » din amuzament. Au fost înlănțuiți de roata blestemată pentru crima de a nu fi bogați.

Jucătorul joacă, fiind el însuși o jucărie. Se joacă alții cu el, petrec pe seama lui și îl împing la joc. Alexis se duce la cazinou la început pentru că Paulina, fiica generalului, socotește că s-ar dezonora jucînd; în schimb, îi cere să joace pentru ea; apoi, o întovărășește pe bunica fetei acolo, devenind astfel delegatul întregii familii la atît de populata ruletă.

Toți îl împing în cercul vicios, iar de acolo nu mai poate ieși nici cîștigînd. Căci banii nejustificați îi atrag respectul altora; dar în schimb îl îndepărtează total de el, cel de altădată. Banii desăvîrșesc acțiunea începută de dezonoare.

Omul atît de respectat acum, s-a schimbat; este altcineva. E deținătorul unei averi întîmplătoare, căzută din cer, sau din iad, de care nimic nu îl poate lega cu adevărat. Nici nu ajunge măcar să se bucure de ea, să o folosească în propriul său interes, pentru a se consolida pe plan social, încercînd să parvină, să-și facă loc în « lumea bună ». Banii atît de prețuiți de « lumea bună », fiind singurii care-i deschid toate ușile, acești bani a căror origină necurată nu neliniștește pe nimeni, au o altă valoare pentru Alexis. Ei reprezintă însăși miza în cauză: condamnarea lui totală. El nu mai are voință și, întocmai ca bila ruletei, nu mai are control asupra propriei sale mișcări.

Se duce la general. Oricine s-ar putea gîndi, ca și el de altfel, că numai acolo se va opri: « Dar . . . mi-a fost dat atunci să trec printr-o aventură dintre cele mai stranii și prostești.

Alergam la general cînd, o ușă învecinată cu a sa, se deschide și cineva mă strigă. Era doamna Cominges, văduva, care mă chema din ordinul domnișoarei Blanche. Intrai în apartamentul tinerei femei ».

În loc să se oprească pe un număr, bila a ales un altul. Franțuzoaica a fost sortită să-i risipească banii, cu care el și așa n-ar fi avut altceva de făcut decît să-i zvîrle disprețuitor în obrazul acelora care procedaseră cu el, întocmai.

« Viața mea s-a frînt în două, dar luasem din ajun obiceiul să risc totul pe o singură carte ».

Căci jocul nu este numai imaginea raporturilor financiare și sociale, care după Dostoievski se reduc în Europa apuseană tot mai mult la cele dintîi; el își extinde puterea asupra relațiilor dintre oameni, în general, asupra celor dintre bărbat și femeie, în special; și își găsesc justificarea ultimă la autor, ca metaforă a dragostei; așadar înlocuind pariul de la masa de joc cu pariul căsătoriei, a cărei umbră este acesta, Dostoievski poate spera izbăvirea.

În ultima analiză, Alexis intră într-o sală de joc fiindcă Paulina joacă împreună cu el. Și-a mizat viața pe ea și gestul lui depășește, prin forța lucrurilor, orice previziuni raționale.

« De curînd, la Schlangenberg, i-a spus ea, erai gata la un cuvînt al meu să te arunci în prăpastie. Și avea, mi se pare, o mie de coți adîncime. Într-o zi am să rostesc cuvîntul pe care îl aștepți și voi vedea cum ai să te execuți. De altminteri, fii pe pace, voi ști să te apreciez ».

Din pricina acestei promisiuni i se supune cînd ea îi cere, din capriciu, să-l insulte pe baronul german. Gestul l-a plătit, umilindu-se. Ea este aceea care îi pune cătușele jocului, deoarece — pasionată jucătoare ea însăși — își schimbă partenerii, trecînd de la micul francez la gentlemenul englez, apoi și la el, mult prea slabă ca să-l mai poată feri de prăpastie. La jocul dragostei, Alexis pierde, fapt care-l aservește celuilalt.

Fiica lui Dostoievski, Aimée, subliniază în amintiri cît de strînsă a fost, în viața tatălui ei, legătura dintre pasiunea jocului și Paulina cea reală.

« Dostoievski făcuse cunoștință cu ruleta, cu prilejul primei călătorii în Europa. Atunci a cîștigat o sumă importantă. Dar jocul l-a lăsat oarecum indiferent, la început. Adevărata pasiune a pus stăpînire pe el abia a doua în călătorie, cînd a fost întovărășit de Paulina.»

Alexis nu este vindecat la sfîrșitul cărții, el se afundă tot mai mult în infernul jocului, fiindcă este singur. Dragostea de odinioară a Paulinei, atît de capricioasă, nu-i mai spunea nimic.

Dostoievski însuși a mizat în ultima fază a redactării pe ...tă femeie. Pe această Ana, stenografă la început și după trei luni, soție. După ce a terminat de scris și după ce a depus textul original la comisarul de poliție, el mai spera că va fi mîntuit, știindu-și nefericita dublură, pe Alexis Ivanovici, sufocată între gratiile anume ridicate de el.

•

Dar abia după două luni de la căsătorie, înglodat de datorii, amenințat cu închisoarea, se vede silit să fugă din Rusia. Bolnav, sărac și surghiunit, s-a oprit la Dresda. Dar nu poate rezista ispitei și pleacă la Hamburg ca să reînceapă viața de jucător de altădată. Va continua astfel pînă în 1871. La 28 aprilie, de la Wiesbaden, îi scrie soției, după ce a pierdut și ultimii bani trimiși de ea:

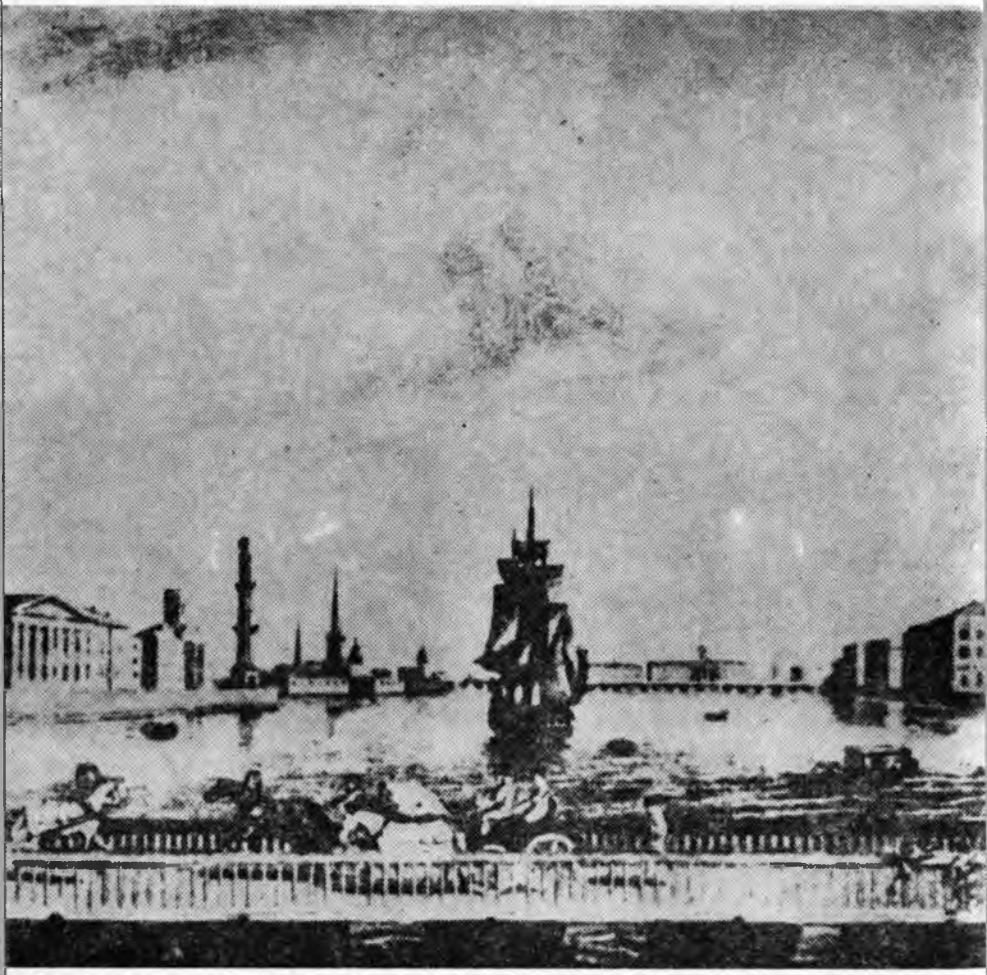
« Ania, Ania, nu mă învinui. Nu sînt un ticălos. Sînt doar un biet om mistuit de patima jocului. Fă-mă să cred că vraja s-a spulberat o dată pentru totdeauna.... Simt că m-am trezit dintr-un coșmar... »

Într-adevăr, de atunci n-a mai jucat. Magia își împlinise misiunea.

(Michel Butor: *Essais sur les modernes: Le Joueur)*

În românește de CORNELIA ȘTEFĂNESCU

UNIVERS PLURIDIMENSIONAL



D. MEREJKOVSKI

Dostoievski și tragedia

În toată opera lui Dostoievski găsim totdeauna în centru personalitatea umană prezentată în manifestările ei extreme, în manifestările ei limită, personalitatea umană care crește, se ridică din rădăcinile ei întunecate, sălbatice, primitive, *pînă la înălțimile supreme, strălucite, ale spiritualității. Pretutindeni găsim lupta voinței eroice împotriva sentimentului de datorie morală și a conștiinței (așa este cazul lui Raskolnikov), împotriva desfrînării subtile, conștiente (Svidrigailov și Versilov), împotriva inconștientului și a impulsurilor primare (Rogojin), împotriva statului, a politicii, a poporului (Piotr Verkovenski, Stavroghin, Satov), în sfîrșit, împotriva metafizicului și a spiritului religios (Ivan Karamazov, prințul Mîșkin, Kirilov).*

Trecînd prin focul acestei lupte, prin focul pasiunilor incandescente și al unei conștiințe și mai incandescente, personalitatea umană, « eul » său lăuntric rămîn integre dar se desvăluie în esența lor. « Trebuie să ajung la declararea voinței mele atotputernice » spune Kirilov în romanul Posedații, *Kirilov pentru care sinuciderea pare a fi limita autonegării, pentru a fi în realitate limita supremă a autoafirmării personalității umane, limita « voinței libere personale ». Toți eroii lui Dostoievski ar putea afirma același lucru. Ultima lor confruntare cu forțele vrăjmașe, ultima afirmare a « eului » lor, a personalității lor, a « voinței libere » se produce în chiar momentul pieirii lor. În acest sens și smerenia creștinească a « idiotului » și cea a lui Alioșa, a starețului Zosima nu pot fi despărțite de rezistența pe care ei o opun*

lumii înconjurătoare, lumii păgîne, necreştine, lumii anticreştine. Smerenia lor este smerenia faţă de voinţa lui Dumnezeu şi nu faţă de voinţa umană, cu alte cuvinte reversul «voinţei libere personale», căci mucenicii care mor pentru crezul lor — pentru adevărul lor, pentru divinitatea lor, sînt şi ei nişte eroi. Ei îşi afirmă libertatea lăuntrică împotriva împilării exterioare, îşi afirmă «voinţa liberă personală».

Avînd în vedere această predominare a luptei cu caracter eroic pe care o duce personalitatea umană la Dostoievski, operele sale de fapt nu se încadrează în categoria romanului, ci sînt mai curînd tragedii...

În romanele lui Dostoievski... naraţiunea ocupă un loc secundar, auxiliar în arhitectonica operei. E un lucru care-ţi sare în ochi de la prima vedere: naraţiunea este totdeauna scrisă în acelaşi stil grăbit, uneori evident neglijent, pe alocuri destinat pînă la obosealâ, alteori încîlcit, încărcat de amănunte sau dimpotrivă prea concentrat şi parcă scris de mîntuială. Naraţiunea nu este încă text propriuzis la Dostoievski, ci mai curînd însemnări între paranteze cu litere mărunte asemenea unor îndrumări, indicaţii, date într-o dramă, care explică locul şi timpul acţiunii, premergătoare evenimentelor, ce caracterizează atmosfera şi ne pun la curent cu felul cum arată personajele. Ne aflăm în faţa unor pregătiri în vederea dramei, iar cînd personajele principale vor ieşi pe scenă şi vor rosti primele replici, atunci va începe şi drama. Toată forţa artistică a lui Dostoievski este concentrată în dialog. În dialog se înnoadă şi se desnoadă totul. În schimb, în toată literatura modernă nu găsim un scriitor care să-l egaleze pe Dostoievski în ce priveşte măiestria dialogului.

Cînd îl citeşti pe Dostoievski este imposibil să nu-ţi dai seama de la primele cuvinte, nu judecînd după conţinutul replicilor, ci după felul cum sună vocile, cine anume vorbeşte: vorbeşte Feodor Pavlovici Karamazov, sau starelul Zosima, Raskolnikov sau Svidrigailov, prinţul Mîşkin sau Rogojin, Stavroghin sau Kirilov.

În limbajul straniu, parcă nerusesc, încîlcit, al discursurilor pe care le rosteşte nihilistul Kirilov, simţim note deosebite, ciudate, înfiorătoare, prevestitoare ale unui viitor ameninţător, şi totodată note bolnăvicioase, pline de încordare, de parcă ne-am aştepta la un atac de epilepsie. O rezonanţă asemănătoare are limbajul atît de simplu, atît de rusesc, de apropiat de limba poporului al «sfîntului» prinţ Mîşkin...

Cînd aflăm că pe pachetul cu bani, lipit şi legat cu o panglicuţă, Feodor Pavlovici Karamazov scrisese cu propria lui mînă «îngerăşului meu Gruşenka, dacă va vroi să vină», iar după trei zile adăugase: «şi puicuţei mele», personajul apare dintr-o dată în faţa noastră în carne şi oase... Această precizare de «şi puicuţei mele» este plină de sens, ne face să simţim personajul în carne şi oase. Bineînţeles amănuntul este rodul imaginaţiei scriitorului, dar este aproape imposibil să crezi că ar fi numai rodul imaginaţiei. E acea ultimă trăsătură în urma căreia portretul devine prea viu, de parcă artistul depăşind graniţele artei ar fi introdus pe pînză şi în culori ceva supraomenesc, ceva supranatural, în urma căruia în portret s-ar fi întrupat însuşi sufletul personajului. Ţi-e şi frică să priveşti portretul. Ai impresia că dintr-o clipă în alta omul se va mişca şi va coborî spre tine.

Iată deci că Dostoievski nu are nevoie să descrie exteriorul personajelor sale, căci felul lor specific de a vorbi, rezonanţa vocii lor ne fac nu numai să le cunoaştem gîndurile şi sentimentele, dar să le vedem şi chipurile...

Nu numai iscusinţa în crearea dialogului, dar şi alte trăsături specifice ale artei sale îl apropie pe Dostoievski de tragedie. Ai uneori impresia că el nu a scris tragedii numai pentriu că forma exterioară a romanului era din întîmplare predominantă în epoca în care trăia, sau pentru că nu avea în vremea aceea o scenă tragică demnă de talentul său şi mai ales nu avea spectatori demni de tragediile sale, căci orice tragedie nu se poate realiza decît prin colaborarea între forţele scrii-

torului și spectatori. E neapărat necesar ca sufletul spectatorilor să fie apt de a recepta tragedia, pentru ca opera tragică să se poată naște.

Fără să vrea și în mod cu totul firesc se supune Dostoievski acelei legi scenice înnăscute la care drama modernă, sub înrîurirea lui Shakespeare a renunțat atît de ușor și fără să se gîndească că prin aceasta subminează efectul său tragic, lege care dădea teatrului antic grec acea forță unică ce nu-și are asemănare în literatura modernă. Mă refer la principiul celor trei unități — de timp, loc și acțiune. . .

Uneori, în tragedia greacă, cu puțin înainte de catastrofă, răsună pe neașteptate cîntecul vesel al corului care-l proslăvește pe Dionysos, zeul vinului și al sîngelui, al veseliei și al groazei, Și în această cîntare răsună toată tragedia ce este pe cale de a se consuma sau s-a și consumat, toată fatalitatea și tot misterul vieții umane care ne apare rezultatul jocului zeilor. Această veselie în mijlocul tragediei, acest joc tragic seamănă cu jocul de lumini și culori al curcubeului, reflectat în apele cascadei ce se năpustește peste bezna vieții.

Cu greu am putea găsi în literatura modernă un scriitor care să se apropie atît de mult de atmosfera interioară profundă a tragediei grecești cum o face Dostoievski. În opera lui, în felul în care zugrăvește catastrofele existențelor umane, auzim răsunînd veselia cutremurătoare a corului antic.

LEONE GINZBURG

Eshil și clasicitatea lui Dostoievski

Un eseu al lui Piero Gobetti este intitulat Dostoievski clasic. *Respingerea foarte justă a atîtor interpretări filosofice și apocaliptice nu duce însă, cum s-ar dori, la distrugerea unei preconcepții larg răspîndite: aceea că clasicitatea lui Dostoievski se măsoară cu modelele antice, și numai prin această comparație se justifică. Acum e important după noi să stabilim cum clasicitatea lui Dostoievski nu este întru nimic clasicism, ci are un caracter de autentică măreție și de mai mare apropiere față de lumea noastră spirituală. Dacă e adevărat, cum afirma recent Croce, că datoria principală sau deosebită a esteticii moderne trebuie să fie « restaurarea și apărarea clasicității împotriva romantismului, a momentului sintetic, formal și teoretic care e propriu artei, împotriva acelui afectiv pe care arta are obligația să-l rezolve în sine », trebuie să observăm că nu e vorba de a readuce poezia la scheme fixe, și de aceea nu trebuie să căutăm în orice poezie clasică catharsisul unei aceleiași lumi morale, semnul unei aceleiași dezvoltări de sensibilitate. Vrem să spunem pe scurt că clasicitatea lui Dostoievski și clasicitatea lui Eschil sînt la fel de adevărate; și că dacă opera lor e pe același plan, în ceea ce privește valoarea poetică, experiența etică a lui Dostoievski, întrucît el este un om modern, e infinit mai variată și mai bogată, încît ar fi eronat și nedrept să-l apreciem luînd ca punct de plecare*

arta lui Eschil. Observații mai puțin evidente pentru toți, decît s-ar părea, dacă ne gîndim la difidența stîrnită de Rostagni cînd a afirmat că poeții romani nu trebuie studiați prin intermediul lumii morale ingenue a acelor greci, mai puțin chinuită, și profundă, dar mai ales diversă. Un echilibru cu totul personal va trebui deci să recunoaștem și să distingem în Dostoievski; și pentru aceasta va fi necesar să eliberăm terenul de două false interpretări care i-ar înlătura orice legitimitate a imaginii unui Dostoievski clasic: aceea a filosofului și aceea a scriitorului analitic, psihologist.

Se înțelege bine cît de atrăgător trebuie să fi fost pentru mulți să salute în Dostoievski miraculoasa întruchipare a rasei slave în poezie, în gîndire și în acțiune; dar dovezile invocate pentru a demonstra existența acestor trei figuri într-o singură persoană nu izbutesc să fie convingătoare. De fapt ele pleacă totdeauna de la presupunerea că, văzînd în Dostoievski doar un poet, trebuie să se renunțe la acele elemente ale personalității sale care nu intră într-un anumit concept al poeziei pure, adică eterice, inconsistente, goale, combătut întotdeauna de persoanele de bun simț, și totuși mereu renăscînd. În schimb, noi vorbim de clasicitatea lui Dostoievski tocmai pentru că el a fost poetul unei întregi lumi complexe și vii, alcătuite din pioase realități practice și din pasionante realități speculative. Totuși nu era filosof, pentru că retrăia simpatetic acele mizerii și acele arzătoare speculații în același mod, cu același interes, călăuzit de un unic sentiment pe care vom încerca să-l analizăm mai departe. Înzestrat cu mai mare bun simț decît toți criticii săi, Dostoievski spunea despre el însuși: « eu sînt slăbuț în filosofie (dar nu în dragostea pentru ea; în dragostea pentru ea sînt puternic) ». Tocmai această dragoste pentru filosofie s-a exprimat fantastic, în reprezentări precise, întrucît problemele care-l pasionau nu erau altele decît acelea care priveau personalitatea umană. Așa-zisa « gîndire » a lui Dostoievski nu trebuie să fie negată, nici combătută, ci mai degrabă considerată ca presupunerea indispensabilă, « materia » poeziei sale. Dante nu era « slăbuț în filosofie, », și totuși filosofia sa are valoare pentru noi numai în măsura în care arta sa a dizolvat-o în sine; dar tocmai de aceea ea nu poate fi separată de expresiile acelei arte, așa cum acestea nu pot fi golite de ea. O distincție n-ar avea sens, o dispută între filosofie și poezie ne-ar face să ne gîndim la o abstractă luptă caricaturală a investiturilor. De aceea, examinînd caracterul unei personalități, trebuie să determinăm clar planul asupra căruia ea acționează, cum a vrut să facă de exemplu Russo pentru Jacopone da Todi, stîrnind acele polemici pe care toți le cunosc. Atunci diversele atitudini, privite dintr-un singur punct de vedere, vor concura toate la formarea unei imagini unitare și vitale. Tot astfel și activitatea politică a lui Dostoievski, adică ideologia sa, departe de a fi considerată irelevantă sau de natură neautentică în scopurile unei analize critice, va trebui pusă printre dovezile unei concreteți poetice, care se manifestă într-un sentiment de istoricitate foarte puternic chiar dacă nebulos.

Acest Dostoievski filosof, pe care de cîteva decenii multe persoane de bună voință încearcă să-l facă să fie acceptat de un public în fond recalcitrant, era necunoscut contemporanilor săi. Ei înșiși, în schimb, au creat prejudecata psihologismului lui Dostoievski vrînd să definească cu un cuvînt, « psiholog », un scriitor care sub multe aspecte părea că se depărtează de gustul epocii. Dimpotrivă generațiile următoare au văzut afirmarea unui nou gust, eminamente iraționalist, ai cărui reprezentanți îl evocau cu plăcere pe Dostoievski sau mai bine zis anumite pasiuni și idei care fuseseră transfigurate poetic în opera lui; și foarte curînd a început să i se atribuie acest gust, pe care Croce l-ar numi romantic, lui Dostoievski însuși, pe care au vrut să-l pună chiar printre zeii tutelari ai psihanalizei. Totuși, cînd se examinează cu grijă elementele problemei, se observă imediat că introspecția dostoievskiană este eminamente constructivă, pe cînd toate formele psihanalizei literare tind la nimicirea per-

sonalității. În aceasta, constă, poate, cea mai bună dovadă a desăvîrșitului echilibru artistic al lui Dostoievski: ceea ce se numește comun pătrunderea sa psihologică, nu-l duce numai la complacerea cu o observație luată în ea însăși, oricît de profundă ar fi, ci îi îngăduie să distingă trăsăturile esențiale, singurele adevărate ale creaturilor sale fantastice. Psihologiștii moderni au vrut să arate dimpotrivă inexistența individualității prin infinita fracționare a conștiinței; și nu e posibil să confundăm cele două procedee,

Dar ceea ce s-a spus pînă acum vrea să fie premiza unei alte cercetări asupra caracterului poeziei lui Dostoievski, asupra rațiunii sale intime de a fi, care e una singură. Clasicitatea lui Dostoievski demonstrează că este creație nu numai echilibrată dar și, mai ales, unitară, dacă ne gîndim că însușirile sale « filosofice » și « psihologice », care sînt ca simbolurile unui « conținut » și ale unei « forme» violent scindate și opuse, se întîlnesc deopotrivă în interesul pentru personalitatea umană, în intenția de a căuta și de a o reconstrui poetic. Toată opera lui Dostoievski e străbătută de această poezie a personalității umane, care asumă atitudini diferite, dar nu eterogene, care prin metaforă se pot considera cele trei momente ale tezei, antitezei și sintezei. A observat bine Gobetti că pentru Dostoievski nu există tipuri:într-adevăr, nici Amintirile din casa morților, *— unde e o mulțime întreagă care trăiește, și suferă — nu conțin observații de ordin general, psihologic, în sens propriu, fără ca imediat să nu intervină oportunele limitări ale aceluia care simte repulsie să rînduiască persoanele vii în categorii abstracte și preferă să se contrazică mai curînd decît să cadă în artificiu. Nu e tendința organică a oricărui poet ca atare spre concret; ci ceva mai mult, o neliniștită simpatie pentru sufletele umane singure, interes pasionat pentru posibilitățile lor în bine sau în rău. Într-o primă perioadă pe Dostoievski îl atrage personalitatea oprimată: oamenii sărmani, umiliții, ofensații, damnații. Glorificarea lor și odată cu ea eliberarea din acea atmosferă de resemnată blîndețe, va veni după aceea, cu* Idiotul, *scris în timpul a ceea ce s-a numit cel de-al doilea moment; aici e doar o împărtășire îndurerată, care nu exclude umorismul, pentru suferințele unei mizerii fizice, morale, intelectuale. Mai tîrziu, printr-o naturală limitare și prin stăruitoare presiuni din afară, el se îndreaptă către cealaltă extremă: îngîmfarea nebunească și activitatea febrilă a trufașilor și nestăpîniților sînt simțite ca vini tragice de care dragostea nu te răscumpără întotdeauna. Naturi satanice se deslănțuiesc, menținute riguros în limitele artei, astfel încît nu stîrnesc nici uimire, nici desgust, sînt aproape căutări, în două direcții opuse înainte de a crea echilibrul, de a contempla senina evoluție a personalității lui Alioșa Karamazov, pe care neliniștita dorință de stabilitate a « adolescentului » o anunțase dinainte. Frații Karamazov, cu toată opinia multor critici, au realmente ca protagonist pe Alioșa și numai pornind de la el și mergînd înapoi, se poate re-crea util, ca un tot omogen, activitatea lui Dostoievski, pentru a recunoaște în el poetul personalității umane. Se înțelege că cele trei momente pe care am vrut să le fixăm, fiind totuși succesive, nu au limite cronologice precise, întrucît aici e vorba de a explica geneza unor lucruri reale, ca romane și povestiri, și nu de a construi un sistem care să fie bine proiectat. Clasicitatea lui Dostoievski e confirmată tocmai de naturala dispunere a operei sale în jurul unui motiv poetic unic, contemplat cu seninătate chiar în reprezentarea unor pasiuni năvalnice, din puncte de vedere diferite, ba chiar opuse.*

În românește de ȘTEFAN DELUREANU

CESARE PAVESE

Marile lumi ale poeziei

Pietismul lui Tolstoi sau al unui Dostoievski, își are originea în preocupări etice și religioase.

Există un raport între faza dostoievskiană, nudă și discursivă, și invențiile ei în întregime cerebrale și ratiocinante. Forța cu care se simte viața, se exprimă nu în imagini vii, ci în entități dramatice și vizionare alcătuite din cotidianitate.

Primadonele *lui Dostoievski nu se decid niciodată pe cine să aleagă (Nastasia Filippovna între prinicpe și Rogojin; Katerina Nikolaevna între Versilov și adolescent; Grușenka între Dimitrii și Fiodor Karamazov). Cel care e pol negativ uneori (Rogojin), e pozitiv alte ori (Dimitrii).*

Femeile nu sînt niciodată protagoniste, sînt totdeauna văzute *de alții.*

Adolescentul *nu e slab pentru că tratează despre bolnavi psihici mai mult decît de obicei; ci pentru că e cel mai panoramic dintre marile romane ale lui Dostoievski. Lipsește din el acea scenă sau acel ciorchine de scene care asumă și absoarbe în sine toată febrila povestire, acea specie de junglă neașteptată în deșert; și povestea se extinde mai curînd lungită, diluată, într-o* cronică; *sînt aici adică continui asalturi neașteptate de crize, de scene îndesate și halucinante dar sînt tocmai reluări continui, niciodată decisive; ca un motor care huruie și nu se încălzește niciodată.*

În Dostoievski nu există niciodată istoria *unei realități naturale (om, familie, societate) ci fragmente de blocuri zguduite și dialectice, alcătuite împreună ca anecdote în timpul unei discuții (mituri ale lui Platon). Singura istorie mai naturală e* Crimă *și pedeapsă.*

Cele patru lumi cele mai mari — lumi complexe și inepuizabile, ambigui, moderne — sînt Platon, Dante, Shakespeare și Dostoievski. Fiecare națiune dă una singură. Dacă o națiune e un complex de amintiri comune, de cutume, de habitudini și de mituri, e natural să vină o singură dată momentul în care totul se echilibrează și trăiește în chip adevărat.

În românește de ȘT. D.

Dante și romanul polifonic al lui Dostoievski

. . . Ne aflăm aci în fața unei trăsături caracteristice pentru viziunea artistică a lui Dostoievski care a fost neînțeleasă, sau insuficient apreciată în literatura critică ce i-a fost închinată. . . Categoria fundamentală pentru viziunea artistică a lui Dostoievski nu este devenirea, ci *coexistența* și *interinfluența reciprocă*. El vedea și concepea lumea de preferință în spațiu și nu în timp. De aci și atracția deosebită pe care o simțea pentru forma dramatică. Materialul de idei și materialul oferit de realitate el căuta să le organizeze în aceeași sferă temporală în forma unei confruntări dramatice, dîndu-le extindere. Goethe, de pildă, simte o atracție organică pentru seriile progresive. Toate contradicțiile existente el caută să le perceapă ca etape diferite ale uneia și aceleiași dezvoltări; în fiecare fenomen al prezentului vrea să vadă o urmă a trecutului, o culme a prezentului sau o tendință în devenirea viitorului. În consecință, perspectiva sa nu cunoștea extinderea în suprafețe plane. Aceasta era cel puțin tendința fundamentală a felului său de a concepe și de a vedea lumea.

Spre deosebire de Goethe, Dostoievski căuta să-și reprezinte etapele în simultaneitatea lor, să le confrunte și să le compare în perspectivă dramatică, refuzînd să le așeze într-o serie consecutivă. Pentru el, a analiza universul însemna a îmbrățișa întregul conținut ca simultan și a descifra relațiile reciproce stabilite într-un anumit moment.

Această năzuință consecutiv afirmată de a vedea universul într-o serie de coexistențe, de a percepe și a înfățișa totul alături și în același timp parcă în spațiu și nu în timp, îl face să dramatizeze în spațiu chiar contradicțiile lăuntrice și etapele interioare din dezvoltarea unui singur om, obligîndu-și eroii să discute cu un alt ego, cu diavolul, cu caricatura lor proprie (Ivan și diavolul, Ivan și Smerdiakov, Raskolnikov și Zvidrigailov). Prin această trăsătură specifică se explică și faptul că la Dostoievski sînt frecvenți eroii pereche. Am putea spune pur și simplu că din fiecare contradicție existentă înăuntrul unui om, Dostoievski caută să facă doi oameni pentru a sublinia dramatismul acestei contradicții și a-i da o desfășurare cu caracter spațial. Această trăsătură își găsește expresia exterioară în preferința lui Dostoievski pentru scenele de masă, în năzuința lui de a concentra într-un singur loc și în același timp, adesea împotriva verdicității, cît mai multe personaje, și cît mai multe teme, adică să concentreze într-o clipă o varietate calitativă cît mai mare. De aici și năzuința lui Dostoievski de a respecta în roman principiul dramaturgic al unității de timp. De aci rapiditatea catastrofică a acțiunii, « mișcarea ca de vîrtej », dinamica romanelor lui Dostoievski. De altfel, dinamismul și rapiditatea nu înseamnă la Dostoievski triumful noțiunii de timp, ci dimpotrivă biruința asupra acestuia, întrucît rapiditatea este unicul mijloc de a învinge timpul în timp.

Posibilitatea coexistenței simultane, posibilitatea de a sta alături sau de a se combate reciproc, reprezintă deci pentru Dostoievski un criteriu de selecție a esențialului de neesențial. Numai ceea ce poate fi receptat de conștiință ne este prezentat în simultaneietate, numai ceea ce poate fi receptat de conștiință

se află într-o corelație reciprocă în același timp, numai aceasta reprezintă esențialul și face parte din universalul lui Dostoievski. Numai aceste lucruri pot fi transpuse în eternitate, căci în eternitate în concepția lui Dostoievski totul este simultan și totul coexistă. Tot ceea ce are sens ca fiind « anterior » sau « posterior », tot ceea ce are rațiune doar în trecut și în viitor, sau în prezent prin raportare la trecut și viitor, nu este esențial pentru el și nu face parte din universul lui. De aceea eroii lui nu au amintiri, ei nu au biografii în sensul trecutului și al existenței trăite. Ei țin minte din trecut numai ceea ce n-a încetat să fie prezent și ceea ce ei înregistrează ca prezent: păcatul nerăscumpărat, crima, jignirea neiertată. Numai asemenea fapte din biografia eroilor săi introduce Dostoievski în romanele sale, căci ele sînt în concordanță cu principiul simultaneității. De aceea, în romanele lui Dostoievski nu există raportul de cauză la efect, nici ideea de geneză, nici explicații ale trecutului, nici înrîuriri ale mediului înconjurător, ale educației, etc. Orice act al eroilor săi trăiește numai în prezent și în această privință nu este premeditat sau determinat. Autorul îl consideră și-l înfățișează ca un act liber.

Trăsătura caracteristică de care vorbim este specifică pentru felul în care Dostoievski concepe universul. El știe să vadă și să înfățișeze viața numai în categoria coexistenței. Bineînțeles că această trăsătură deosebitoare trebuia să-și aibă reflectarea și în gîndirea lui abstractă, unde observăm fenomene analoage: și aici lipsesc categorii genetice și cauzale. El polemizează incontinuu, polemizează cu o anumită dușmănie care-i este organică, cu teoria mediului, oricare ar fi forma în care aceasta s-ar manifesta. . . El nu apelează la istorie ca atare și fiecare problemă socială și politică o discută în planul contemporaneității, ceea ce se poate explica nu numai prin faptul că era un ziarist care cerea ca totul să fie conexat la contemporaneitate și apreciat prin prisma contemporaneității, dimpotrivă credem că pasiunea lui Dostoievski pentru publicistică și pentru ziaristică, înțelegerea sa profundă și fină a rolului pe care-l joacă ziarul ca o reflectare vie a contradicțiilor sociale ale contemporaneității văzute într-o singură zi, se pot explica tocmai prin această trăsătură caracteristică a concepției sale artistice. În sfîrșit această trăsătură își află expresia pe planul gîndirii abstracte în exhatologismul lui Dostoievski politic și religios, în tendința lui de a vedea sfîrșitul, de a-l simți în prezent, de a descifra viitorul ca prezent în lupta forțelor coexistente.

Capacitatea artistică excepțională a lui Dostoievski de a vedea totul în coexistență și interacțiune reciprocă constituie forța lui deosebită dar și slăbiciunea lui tot atît de mare. Ea l-a făcut să fie orb și surd față de multe fenomene dintre cele mai importante. Multe aspecte ale realității nu au putut intra în cîmpul său de observație. Pe de altă parte, această capacitate dădea o ascuțime excepțională posibilității sale de a percepe într-o clipă lucruri multe și variate, atunci cînd alții nu vedeau decît unul și același. Acolo unde alții nu vedeau decît o idee el sesiza două, dedublîndu-le. Acolo unde unii observau o singură calitate, el ghicea prezența a două, contrarii una alteia. Tot ceea ce părea simplu, în lumea lui devenea complex, format din elemente contradictorii. În fiecare glas auzea două glasuri în dispută între ele. În orice expresie negarea ei și capacitatea de a deveni într-o clipă alta, cu totul contrarie. În orice gest sesiza simultan hotărîre și șovăială. Fiecare fenomen avea pentru el două sensuri și o varietate mare de manifestări. Dar toate aceste contradicții și dedublări nu deveneau dialectice, nu se mișcau pe linia timpului, în serii, ci se desfășurau în același plan, așezate alături sau opuse una alteia, concordante dar fără a se contopi, sau

Gravură rusească din secolul al XVII-lea

contradictorii ca o veşnică armonie de voci care nu se contopesc sau ca o dispută fără de sfîrşit. Viziunea lui Dostoievski era închisă, redusă la această clipă în care se dezvăluie varietatea vieţii şi persista în această sferă dînd formă şi expresie varietăţii văzute într-o clipă.

Acest talent deosebit al lui Dostoievski de a auzi şi de a percepe toate glasurile concomitent şi dintr-odată, capacitate pe care n-o mai găsim decît la Dante, i-a îngăduit să creeze romanul polifonic. Complexitatea obiectivă, caracterul contradictoriu şi polifonic al epocii în care a trăit, situaţia lui de raznocineţ şi de hoinar social, biografia oglindind bogăţia multiplană a vieţii şi în sfîrşit capacitatea de a vedea lumea în interacţiune şi coexistenţă, toate acestea au creat fundamentul pe care s-a ridicat romanul polifonic al lui Dostoievski.

Aşadar, universul lui Dostoievski este coexistenţa şi interacţiunea organizate pe plan artistic, ale varietăţii spirituale şi nu etape ale devenirii unui şi aceluiaşi spirit. De aceea şi universul eroilor săi, planurile romanelor sale, cu toată diferenţa de accent ierarhic, în construcţia romanului se află alături în planul coexistenţei (ca şi universurile lui Dante) şi al interacţiunii reciproce (ceea ce nu există în polifonia formală a lui Dante) şi nu se situează unele după altele, ca nişte etape ale procesului în desfăşurare. Ceea ce nu înseamnă bineînţeles că în universul lui Dostoievski stăpîneşte logica impasului şi o greşită contradicţie subiectivă. Universul lui Dostoievski este întocmai ca cel al lui Dante finit şi rotund. Dar ar fi zadarnic să căutăm în acest univers desăvîrşire filozofică sub formă de sistem monolog, chiar şi dialectic, şi nu pentru că autorul nu ar fi putut să-l realizeze, ci pentru că nu-l interesa. . .

« Idei în sine » în sensul platonic al noţiunii, sau « existenţă ideală » în accepţia fenomenologilor, Dostoievski nu cunoaşte, nu concepe şi nici nu înfăţişează. Pentru Dostoievski nu există idei, noţiuni, situaţii care să fie ale nimănui, care să fie în « sine ». Şi « adevărul în sine » el ni-l înfăţişează în spiritul ideologiei creştine întruchipat în Hristos, adică îl înfăţişează ca o personalitate care intră în relaţii reciproce cu alte personalităţi.

De aceea Dostoievski nu înfăţişa viaţa ideii într-o singură conştiinţă şi nici interacţiunea dintre idei, ci interacţiunea conştiinţelor în sfera ideilor. Iar întrucît conştiinţa apare în universul lui Dostoievski nu în perspectivă istorică, pe calea dezvoltării şi creşterii sale, ci alături de alte conştiinţe, el nu se poate concentra asupra sa însăşi şi a ideii sale, asupra dezvoltării ei logice imanente şi intră în acţiune reciprocă cu alte conştiinţe. Niciodată la Dostoievski conştiinţa nu se auto-domină, ea se află în schimb în relaţii încordate cu alte conştiinţe. Fiecare stare sufletească, fiecare idee, în interiorul ei, capătă un caracter dialogat, o nuanţă polemică, se luptă cu sine însăşi, sau dimpotrivă suferă influenţe din afară, dar nici într-un caz nu se concentrează pur şi simplu asupra obiectului său, ci priveşte incontinuu spre cei din jur, Am putea spune că Dostoievski realizează în literatura sa, într-o formă artistică, un fel de sociologie a conştiinţelor în planul coexistenţei. Dar cu toate acestea, ca artist, Dostoievski se ridică pînă la viziunea obiectivă a vieţii conştiinţelor şi a formelor lor de coexistenţă vie, de aceea oferă un material preţios şi pentru sociologie.

Orice idee pe care o afirmă eroii lui Dostoievski (« Omul din subterană », Raskolnikov, Ivan, etc.) apare de la bun început ca o replică la un dialog neterminat. Ideea nu tinde spre finisare, spre un întreg armonios cu caracter de monolog. Ea trăieşte încordată în tangenţă cu altă idee, cu altă conştiinţă. Într-un fel cu totul special, ea este indisolubil legată de om şi de evenimentele ce se petrec în jurul lui.

În româneşte de TATIANA NICOLESCU

DIALOG CU PRECURSORII

ANDRÉ GIDE

Balzac, Stendhal și Dostoievski

... Cu toată extraordinara bogăție a comediei sale umane, personajele lui Dostoievski se grupează, se fixează pe un singur plan totdeauna la fel, acela al umilinței și mîndriei: plan ce ne dezorientează și care nu ne apare de loc clar mai întîi, pentru unicul temei că, de obicei, nu în acest sens secționăm și ierarhizăm umanitatea. Mă explic: în admirabilele romane ale lui Dickens, bunăoară, mă simt adesea aproape stingherit de ierarhia pe care o stabilește, și s-o spunem aici, pentru a întrebuința expresia lui Nietzsche: scara lui de valori *oferă ceva convențional, aproape copilăros. Mi se pare, citind una din cărțile lui, că am în fața ochilor una din* judecățile de apoi *a lui Fra Angelico; există acolo aleși, există osîndiți; există șovăielnici, foarte rari șovăielnici, pe care îngerii cei buni și demonii cei răi și-i dispută. Cumpăna ce îi cîntărește pe toți — ca într-un basorelief egiptean — ține seamă doar cît de bun e fiecare. Pentru cei buni, cerul; pentru cei răi, iadul. Dickens respectă în această privință poporul și epoca sa. Se întîmplă ca celor răi să le meargă bine și ca cei buni să fie sacrificați: înseamnă rușinea acestei vieți pămîntești și a societății noastre. Toate romanele caută să ne arate, să ne facă sensibilă prioritatea calităților afective față de cele spirituale. Am ales pe Dickens ca exemplu, deoarece dintre toți marii romancieri pe care îi cunoaștem, la el, mi se pare, o asemenea clasificare se prezintă în modul cel mai simplu, și adaug, îi îngăduie să fie atît de popular.*

* André Gide: Dostoievski — *Articles et causeries*. Ed N.R.F.

Or, recitind în ultimul timp aproape fără întrerupere toate cărțile lui Dostoievski, mi s-a părut că o clasificare analoagă există la el; mai puțin sezisabilă, fără îndoială, deși aproape la fel de simplă și parcă mult mai semnificativă: eroii săi se pot ierarhiza (iertați-mi acest cuvînt îngrozitor), ținînd seamă nu dacă sînt mai mult sau mai puțin buni, nici de anumite calități sufletești ale lor, ci dacă sînt mai mult sau mai puțin mîndri.

Dostoievski ne înfățișează, pe de o parte, pe cei umiliți (și unii din ei vor duce umilința pînă la josnicie, pînă a se complace în josnicie), pe de altă parte pe cei mîndri (și unii din ei vor duce mîndria pînă la crimă). Aceștia din urmă vor fi îndeobște cei mai intelectuali.

. . . Admirația mea pentru Dostoievski este dintre cele mai vii; dar cred totuși că nu mă orbește și sînt gata să recunosc că personajele lui Balzac au o diversitate mult mai mare ca ale romancierului rus; a sa Comedie umană *e mai variată. Fără îndoială, Dostoievski atinge zone mai profunde și ajunge în locuri mult mai semnificative decît oricare alt romancier; dar putem spune că toate personajele sale sînt create din aceeași stofă. Mîndria și umilința rămîn resorturile tainice pentru tot ce înfăptuiesc și, din temeiuri diferite, reacțiile lor sînt diverse.*

La Balzac (ca de altfel pretutindeni în societatea occidentală, sau mai ales cea franceză, romanele lui oferindu-ne imaginea ei), doi factori sînt în joc, care n-au aproape nici un rol în opera lui Dostoievski; primul este inteligența, al doilea voința.

Nu afirm că la Balzac, voința îndrumă totdeauna omul spre bine și că n-o să găsim decît virtuoși printre cei voluntari; dar cel puțin vedem pe unii din eroii săi devenind virtuoși datorită voinței și făcînd o carieră glorioasă cu ajutorul perseverenței, inteligenței și fermității. Gîndiți-vă la ai săi David Séchard, Bianchon, Josef Brideau, Daniel d'Arthez. . . și aș putea numi încă douăzeci alții. . .

În toată opera lui Dostoievski, nu găsim un singur om deosebit. *Totuși, minunatul părinte Zosima din Frații* Karamazov, *îmi veți spune. . . Da, firește, este figura cea mai nobilă pe care romancierul rus a zugrăvit-o; el domină de pe înălțimi întreaga dramă/. . ./ Dar părintele Zosima nu este un* om deosebit *în ochii lumii. Este un sfînt, nu un erou. . .*

. . . Vă amintiți de cuvintele abatelui de Saint-Renal — cuvinte ce ar putea părea stupide, dacă Stendhal nu și le-ar fi însușit pentru a-și justifica estetica sa: « Un roman înseamnă o oglindă pe care o plimbăm de-a lungul unui drum ». Firește există în Franța și în Anglia o mulțime de romane făurite sub semnul acestei formule: romanele lui Lesage, Voltaire, Fielding, Smollet. . . Dar nimic nu este mai îndepărtat de o asemenea formulă ca un roman de Dostoievski; Între un roman de Dostoievski și acelea pe care le-am citat, și chiar romanele lui Tolstoi sau Stendhal, — deosebirea ce poate exista este aceea dintre un tablou și o frescă. Dostoievski compune un tablou *unde mai ales prezintă interes, în primul rînd, repartiția luminii. Ea emană dintr-un singur focar. . . Într-un roman de Stendhal, de Tolstoi, lumina este constantă, egală, difuză; toate obiectele sînt luminate într-un singur mod, le vedem la fel din toate părțile; ele n-au umbre. Or, ce prezintă în deosebi interes, într-o carte de Dostoievski, întocmai ca într-un tablou de Rembrandt, este umbra. Dostoievski grupează personajele și evenimentele sale, și proiectează asupra lor o lumină intensă, astfel ca să nu izbească decît dintr-o singură parte. Fiecare din personajele lui se scaldă în umbră. Observăm de asemenea la Dostoievski o ciudată nevoie de a grupa, de a concentra, de a centraliza, de a crea între toate elementele romanului cît mai multe relații și interferențe posibile. La el, evenimentele, în loc să urmeze un curs domol și egal, ca la Stendhal sau Tolstoi, au totdeauna un moment cînd se învălmășesc și se înlănțuiesc într-un fel de vortex; sînt bulboane unde elementele povestirii — morale, psihologice și exterioare — se pierd și se regăsesc. Nu observăm la el nici o simplificare, nici o epurare a*

liniei. Se complace în complexitate; o ocrotește. Niciodată sentimentele, gîndurile, pasiunile nu sînt în stare pură. Nu face vid în jur. Și ajung **aici** *la o observație privind modul de a zugrăvi al lui Dostoievski, asupra felului de a contura caracterele personajelor sale; dar îngăduiți-mi, mai întîi, să vă citez, în această privință remarcabilele observații ale lui Jacques Rivière: « Pentru romancier există două modalități cu totul diferite pentru a valorifica ideea personajului o dată ce i se oferă minții: sau poate să stăruie asupra complexității lui; sau poate să-i evidențieze coerența ce există în acest suflet ce-l va făuri; sau poate vrea să-i dezvăluie toată obscuritatea; sau poate vrea s-o nimicească zugrăvind-o pentru cititor; sau îi va ascunde tainițele sau le va lumina »*[1].

Vedeți care-i ideea lui Jacques Rivière: școala franceză explorează ascunzișurile, în timp ce unii romancieri străini, ca Dostoievski, mai ales, respectă și ocrotesc tenebrele lor.

În orice caz, continuă Rivière, Dostoievski se interesează în primul rînd de abisul eroilor săi și se îngrijește să le sugereze pe cele mai insondabile posibile.

Noi, dimpotrivă: în fața complexității unui suflet, pe măsură ce ne străduim să-l descriem, căutăm din instinct să-l organizăm.

. . . Nu sînt într-o asemenea măsură convins că în operele lui Balzac, bunăoară, nu găsim cîteva « abisuri », prăpăstii de inexplicat; nu sînt nici cu desăvîrșire convins că abisurile lui Dostoievski sînt totdeauna la fel de puțin explicate, cum mi se pare la prima lectură. Să dau un exemplu de abis la Balzac? Îl găsesc în La recherche de l'absolu.

. . . Abisul pe care ne lasă să-l întrezărim aici, rămîne inexplicat, dacă nu inexplicabil. În realitate nu-l interesa pe Balzac. Ceea ce-l preocupa era să descrie personaje consecvente cu ele însele — fiind de acord cu simțămîntul rasei franceze, căci noi, francezii, avem cel mai mult nevoie de logică.

Aș afirma deci că nu numai personajele din a sa Comedie umană; *dar și acelea din comedia reală pe care o trăim iau cunoștință de ele însele; ținînd seama de un ideal balzacian — așa ca noi toți francezii, în măsura în care sîntem cu adevărat. Inconsecvențele firii noastre, atîtea cîte există, ne apar supărătoare, ridicole. Ne străduim să nu ținem seama de ele, să le scădem importanța. Fiecare din noi e conștient de unitatea, de continuitatea sa și de ceea ce rămîne refulat, inconștient, semănînd cu simțămîntul pe care-l vedem ivindu-se din nou pe neașteptate la Claes, dacă nu putem să-l suprimăm, cel puțin încetăm să-i acordăm însemnătate. Acționăm fără încetare ca și cum socotim că ființa care sîntem, ce credem că există, trebuie să acționeze. Cele mai multe din acțiunile noastre ne sînt dictate nu de plăcerea ce o simțim făcîndu-le, ci de o nevoie de a ne imita pe noi înșine și a proiecta în viitor trecutul nostru. Noi sacrificăm adevărul (adică sinceritatea) nevoii de continuitate, purității liniei.*

Față de aceasta, ce ne prezintă Dostoievski? Personaje care fără nici o grijă de a rămîne consecvente cu ele însele, cedează cu amabilitate la toate contradicțiile, la toate negațiile de care firea lor e capabilă. Se pare că ceea ce îl interesează în cel mai înalt grad pe Dostoievski este inconsecvența. Departe de a o ascunde o face neîncetat să apară; o luminează.

Există firește la el o doză de neexplicat. Nu cred însă să fie mult inexplicabil, îndată ce admitem că există în om, așa cum Dostoievski ne invită să credem, coabitarea unor simțăminte contradictorii. Această coabitare apare adesea la Dostoievski cu atît mai paradoxală cu cît simțămintele personajelor sale sînt duse pînă la paroxism, exagerate pînă la absurd.

---

[1] Nouvelle Revue Française, 1. II. 1922

Cred că este bine să stăruim aici, căci poate veți gîndi: știm, nu-i nimic altceva decît lupta între pasiune și datorie, așa cum ne apare la Corneille. Nicidecum. Eroul francez, așa cum ni-l zugrăvește Corneille, proiectează înaintea lui un model ideal, care mai este el însuși, dar el însuși așa cum se dorește, așa cum se străduiește să fie — de loc cum este în mod firesc, așa cum ar fi dacă s-ar abandona lui însuși. Lupta intimă pe care ne-o zugrăvește Corneille se dă între ființa ideală, ființa model și ființa cum există în realitate și pe care eroul se străduiește s-o renege. În definitiv, nu sîntem prea departe aici de ceea ce domnul Jules de Gaultier va defini ca bovarism, *denumire dată după eroina lui Flaubert, acelei tendințe ce o au unii de a-și dubla viața cu o viață imaginară, încetînd să fie ce sînt, pentru a deveni ceea ce cred că sînt, ce vor să fie.*

Fiecare erou, fiecare om care nu trăiește dezordonat, care luptă pentru realizarea unui ideal, ne oferă un exemplu concludent despre această dedublare, de bovarism.

Cazurile de dualitate pe care Dostoievski le zugrăvește în romanele sale sînt foarte diferite; ele n-au, de asemenea, nici o legătură, sau una foarte slabă, cu acele cazuri patologice destul de frecvent observate, cînd o a doua personalitate altoită pe prima alternează cu ea: se formează două grupuri de senzații, de asocieri, de amintiri, una fără știrea alteia; curînd, avem două personalități deosebite, doi oaspeți în același corp. Ele își cedează locul, și se succed una după alta, rînd pe rînd, ignorîndu-se (ceea ce Stevenson ne-a ilustrat în mod extraordinar în minunata sa povestire fantastică: Dublul caz al doctorului Jeckyl*).*

Dar, ce-i deconcertant la Dostoievski, este simultaneitatea tuturor acestora, și conștiința ce o păstrează fiecare personaj despre inconsecvențele sale, despre dualitatea sa.

. . . În Spiritul subteran *această cărticică pe care a scris-o puțin înainte de Eternul soț și care mi se pare că marchează punctul culminant al carierei sale, fiind ca o cheie de boltă a operei, sau, dacă preferați, care oferă cheia gîndirii sale, observăm toate fațetele acestei idei: « Acel ce gîndește nu acționează »; și de aici pînă a pretinde că acțiunea presupune o oarecare mediocritate intelectuală, nu-i decît un pas.*

Această cărticică nu este de la un capăt la altul decît un monolog, și în adevăr, mi se pare cam îndrăzneț să afirmi, cum face recent prietenul nostru Valéry Larbaud, că James Joyce, autorul romanului Ulysse, *este inventatorul acestei forme de povestire. Înseamnă să-l uităm pe Dostoievski, chiar pe Poe, înseamnă să-l uităm mai ales pe Browning, la care n-am putut să nu mă gîndesc cînd am recitit* Spiritul subteran. *Mi se pare că Browning și Dostoievski făuresc dintr-o dată monologul în toată desăvîrșirea lui, diversă și subtilă, pe care această formă literară putea s-o atingă.*

Stîrnesc poate mirarea unor oameni de litere apropiind astfel aceste două nume; dar este imposibil să n-o faci, să nu fii izbit de profunda asemănare, nu numai în formă, dar chiar în urzeală — dintre unele monologuri ale lui Browning (mă gîndesc mai ales la My last duchess, Porphyria's lover *și poate la cele două depoziții ale soțului Pompiliei din* The Ring and the Book*), pe de o parte, iar pe de alta la minunata povestioară din* Jurnalul unui scriitor *denumită* Krotkaia *(adică, cred, « sfioasa », titlu sub care figurează în ultima traducere a acestei cărți). Dar mai mult încă decît forma și modul în care sînt scrise operele lor, ceea ce mă face să găsesc filiații între Browning și Dostoievski este, cred, optimismul lor — un optimism ce nu seamănă decît foarte puțin cu al lui Goethe, dar care îi apropie pe amîndoi în aceeași măsură de Nietzsche și marele William Blake. . .*

În românește de ALEXANDRU BACIU

Exemplul lui Gogol: interferențe stilistice

Cînd se vorbește despre « tradiție literară » sau despre « preluare » în literatură, de obicei oamenii își imaginează o linie dreaptă care leagă pe reprezentantul mai tînăr al unei orientări literare de cei mai în vîrstă decît el. În realitate, lucrurile sînt mult mai complexe. Nu există o linie dreaptă în continuare, există mai curînd un punct de la care pornim, există luptă. Această luptă nu există în ce privește atitudinea față de reprezentanții altei orientări, altei tradiții; ei sînt pur și simplu ocoliți, negați sau admirați, lupta împotriva lor este exprimată prin însuși faptul existenței proprii. Așa a fost lupta tăcută pe care a dus-o aproape întreaga literatură rusă din secolul 19 *cu Puşkin, ocolindu-l, deși admirîndu-l. Pornind de la « linia» mai veche a lui Derjavin, Tiutcev a trecut sub tăcere numele strămoșului său, glorificînd cu plăcere și în chip oficial pe Jukovski, Puşkin, Karamzin. Același caracter poartă și admirația lui Dostoievski față de Puşkin.*

Contemporanii, dimpotrivă, vedeau în Dostoievski urmașul direct al lui Gogol. Nekrasov îi scrie lui Bielinski că a apărut « un nou Gogol », Bielinski spune că Gogol este « părintele lui Dostoievski ». Chiar și Ivan Aksakov, care locuia în Kaluga provincială, aude că a apărut « un nou Gogol ». Se simțea nevoia unui schimb, iar oamenii concepeau schimbul ca o preluare directă « lineară ».

Numai unele voci au semnalat lupta: Pletniov (« aleargă după Gogol »; « vrea să-l desființeze pe Gogol, cu Dublul» *vrea să desființeze* Însemnările unui nebun »*).*

Și de abia pe la 1880, *Strahov a îndrăznit să spună că Dostoievski, chiar de la începutul activității sale, « a adus corectări la adresa lui Gogol ». Rozanov a pus deschis problema luptei lui Dostoievski împotriva lui Gogol; orice preluare în literatură este în primul rînd luptă, desființarea vechiului și construirea din elemente vechi a unui ansamblu omogen nou.*

●

Evident, Dostoievski pornește de la Gogol. O și subliniază. În Oameni sărmani *se referă la* Mantaua. *În* Domnul Proharcin *vorbește despre subiectul din nuvela* Nasul. . . *Tradiția lui Gogol se observă în primele creații ale lui Dostoievski, dar în mod inegal.* Dublul *este incomparabil mai aproape de Gogol decît* Oameni sărmani, *iar* Gazda *mai aproape decît* Dublul. *Această inegalitate se observă mai ales în nuvela* Gazda, *scrisă după* Oameni sărmani, Dublul, Domnul Proharcin, Roman în nouă scrisori. *Personajele din* Gazda *se apropie de cele înfățișate de Gogol în* Răzbunare cumplită; *stilul este hiperbolic, are paralelisme (partea a doua a paralelei, fiind dezvoltată amplu și devenind de sine stătătoare, trăsătură specifică lui Gogol și nu lui Dostoievski); sintaxa complicată cu expresii slavone bisericești; ritmul subliniat al perioadelor care se încheie cu clauzele dactilice, toate acestea demonstrează un spirit de imitație manifestat pe neașteptate.*

Pînă la data aceea Dostoievski nu precizase ce anume i se părea esențial la Gogol. Am putea spune că Dostoievski încearcă diferite procedee gogoliene, combinîndu-le între ele.

De aci asemănarea de ansamblu a primelor nuvele ale lui Dostoievski cu operele lui Gogol. Dublul *nu este numai apropiat de* Nasul, *iar* Netocika Nezvanova *nu este înrudită numai cu* Portretul. *Unele din episoadele nuvelei* Netocika Nezvanova *ne amintesc de* Portretul, *altele de* Cumplita răzbunare. *Imaginile « motrice » din* Dublul *se apropie de cele din* Suflete moarte.

Stilul lui Dostoievski repetă atît de evident, variind și combinînd, stilul lui Gogol, încît lucrul a impresionat de îndată pe contemporani (Beilinski vorbește despre « turnura gogoliană a frazei », Grigorovici despre « influența lui Gogol în construcția frazei »). La început, Dostoievski reflectă ambele tendințe ale stilului gogolian, cea solemnă și cea comică. (De pildă, să comparăm numai repetarea numelui în nuvela Dublul *— « Domnul Goliadkin își dădea seama limpede că a venit vremea să dea o lovitură îndrăzneață. Domnul Goliadkin era emoționat. Domnul Goliadkin simți un fel de inspirație » etc — cu începutul nuvelei* Cum s-a certat Ivan Ivanovici cu Ivan Nikiforovici*). Un alt aspect al stilului gogolian se remarcă în* Gazda *și în* Netocika Nezvanova. *(« Sufletul meu nu-l recunoștea pe al tău deși se simțea fericit lîngă minunata lui soră »). Mai tîrziu Dostoievski renunță cu totul la stilul solemn al lui Gogol și folosește pretutindeni stilul simplu, lipsindu-l uneori de nuanțarea lui comică. . .*

Mai avem la îndemînă și alt document: scrisorile lui Dostoievski. Se știe bine că Dostoievski își trata scrisorile ca niște opere literare.

Aceste scrisori sînt presărate la tot pasul de expresii și cuvintele, de nume, de bucăți de frază luate din Gogol. S-ar zice că în scrisorile sale, Dostoievski se joacă brodînd în stilul lui Gogol: « Mi-am dat demisia pentru că mi-am dat-o » (1844), « Lenea provincială te ucide în floarea vîrstei, scumpul meu, și nimic mai mult. . . Pretutindeni mă bucur de un respect uriaș. Toată lumea mă tratează cu o cumplită curiozitate. Am făcut cunoștință cu un număr imens de oameni din cei mai cumsecade » (1845).

*« Mantaua își are calitățile dar și lipsurile sale. Calitățile constau în aceea că este foarte groasă, parcă ar fi dublă și culoarea e brună-cenușie ca de uniformă » (1846). Ne găsim în cazul de față în fața unei stilizări; nu e vorba de a imita stilul, ci mai curînd de a jongla cu el. Și dacă nu uităm cu cîtă plăcere se referă Dostoievski la Gogol (*Oameni sărmani, Domnul Prohacin*), cît de evidentă este plecarea de la textul gogolian fără nici un fel de ascunziș, devine limpede pentru noi că este mai curînd cazul să vorbim despre stilizare decît despre imitare sau influență.*

Încă un element: citind mereu în scrisorile și articolele sale numele lui Hlestakov, Cicikov, Poprișcin, Dostoievski păstrează și în operele sale unele nume gogoliene: eroina din nuvela Gazda *se cheamă Caterina ca și cea din* Răzbunarea cumplită; *lacheul lui Goliadkin— ca și cel al lui Cicikov— este Petruska.*

Ca procedeu, stilizarea se apropie de parodie. Și una și cealaltă au o viață dublă; dincolo de planul operei se simte cel de-al doilea plan stilizat sau parodiat. Parodia cere însă obligatoriu ca cele două planuri să nu se suprapună, ca între ele să fie o discrepanță.

. . .De la bun început, în opera lui Gogol există o trăsătură care a trezit replica lui Dostoievski, cu atît mai mult cît era vorba de o trăsătură extrem de importantă. Ne referim la « caracterele », la « tipurile » pe care le întîlnim în opera lui Gogol. Strahov ne spune (e vorba de o întîmplare petrecută după 1850*): « Țin minte că Feodor Mihailovici a făcut unele observații foarte subtile în ce privește consecvența caracterelor la Gogol, viabilitatea figurilor zugrăvite de el, precum Hlestakov, Podkolisin, Kocikariov și alții ».*

Tipurile sînt tocmai domeniul în care s-a dat una din bătăliile principale între Dostoievski și Gogol.

Gogol știa să vadă plastic și concret obiectele ca puțini scriitori. Putem găsi multe exemple: descrierea Mirgorodului, a Romei, casa lui Pliușkin cu grămada de vechituri, ușile « cîntătoare » din căsuța « moșierilor de altădată » sau flașneta lui Nozdriov. Gogol subliniază trăsăturile comice ale obiectelor. Nuvela Moșierii de altă dată *începe cu o paralelă între căsuța veche și bătrînii locuitori și reprezintă în continuare dezvoltarea acestei paralele.* Prospect Nevski *se bazează pe efectul identificării totale între costume și părțile din trupul celor ce se plimbă. . . În aceste pagini comicul se realizează prin enumerarea la rînd cu aceeași intonație a unor obiecte care nu au legătură între ele. Același procedeu se observă în compararea mantalei cu « o prietenă de viață plăcută » și « această prietenă nu era nimeni altul decît aceeași manta cu vatelină groasă, cu o căptușeală trainică și durabilă ». Și aci comicul se naște din nepotrivirea celor două imagini: a ființei și a obiectului. . .*

Procedeul principal al lui Gogol în descrierea oamenilor este un procedeu de mască.

Drept mască pot sluji în primul rînd vestmintele, hainele (de aci importanța pe care Gogol o acordă vestmintelor cînd face portrete). Portretul însuși subliniat în trăsăturile sale îngroșate poate sluji drept mască. . .

Măștile pot fi sau comice sau tragice. Gogol are două planuri. Unul tragic, solemn, celălalt comic, terestru.

. . . Întîlnirea și bătălia dintre Gogol și Dostoievski se dă în problema caracterelor. . . . Dostoievski își începe activitatea literară folosind specia epistolară și memorialistică. Ambele specii, îndeosebi cea dintîi, sînt prea puțin potrivite pentru dezvoltarea unui subiect complex. Dar la început sarcina principală era aceea de a crea și a desfășura caractere și numai treptat această sarcină a devenit mai complexă (unirea unui subiect complex cu caractere complexe). Makar Devușkin din Oameni sărmani *atacă nuvela* Mantaua *sub acest aspect: « E pur și simplu neveridic pentru că nu se poate ca în viață să existe un funcționar ca acesta. . . » Aceste cuvinte le rostește Makar Devușkin; introducerea literaturii și folosirea ei de către personajele în acțiune este un procedeu favorit și încercat de Dostoievski.*

Analizînd tipurile lui Podkolioskin și Georgе Dandin, Dostoievski ia atitudine împotriva tipurilor în artă: « Ar fi neveridic și aș zice neinteresant să umplem romanele numai cu tipuri sau chiar pur și simplu cu oameni ciudați și neobișnuiți. După părerea noastră, scriitorul trebuie să se străduiască să găsească nuanțe interesante și instructive chiar printre figurile banale. » Și totodată Dostoievski indică ce înțelege el prin nuanțarea « unor figuri banale »: « Banalitatea care pentru nimic în lume nu ar vrea să rămînă ceea ce este ci vrea să devină cu orice preț originalitate și independență ». Aceste nuanțe se creează prin contraste. Caracterele lui Dostoievski sînt în primul rînd contrastante între ele. Contrastele se relevă în discursurile pe care le rostesc personajele. În aceste discursuri, finalul este întotdeauna în contrast cu începutul. Discursurile eroilor încep calm pentru a se termina în paroxism sau invers.

Semnificativă este forma epistolară aleasă de Dostoievski la începutul activității sale literare. Nu numai fiecare scriscare trebuie să fie contrastantă cu cea anterioară, dar prin însăși firea sa ea conține un schimb contrastant de intonații: interogativă, exclamativă, hortativă. Aceste calități ale formei epistolare, Dostoievski le transpune ulterior în compoziția contrastantă a capitolelor și dialogurilor din romanele sale. Forma epistolară și memorialistică erau tradiționale pentru lucrări lipsite de un subiect atractiv. Forma epistolară pură apare la Dostoievski în Oameni sărmani; *forma pură de memorialistică în* Însemnări din casa morților. *O încercare de a îmbina forma epistolară cu un subiect mai dezvoltat ne oferă* Romanul în nouă scrisori, *o încercare de același fel cu referire la memorialistică găsim în romanul* Umiliți și obidiți.

În Crimă și pedeapsă *contrastul dintre subiect și caractere a căpătat o organizare estetică. În cadrul unui subiect de roman detectiv apar caractere contrastante. Ucigașul, prostituata, judecătorul de instrucție, în schema subiectului, sînt înlocuite printr-un revoluționar, printr-o sfîntă și printr-un înțelept. În romanul* Idiotul *dezvoltarea subiectului merge pe principiul contrastelor și coincide cu dezvăluirea contrastantă a caracterelor. Punctul culminant al intensității subiectului este totodată și punctul culminant de dezvăluire al caracterelor.*

Este interesant că Dostoievski, delimitîndu-se evident de « tipurile gogoliene » se folosește de măștile lexicale și măștile-obiect ale lui Gogol. În afară de exemplele citate mai înainte ar mai fi și altele: nume cu inversiune — Piotr Ivanovici și Ivan Petrovici (Roman în nouă scrisori). *Chiar și în* Idiotul, *repetarea sonoră: Alexandra, Adelaida, Aglaia.*

Portretele lui Svidrigailov, Stavroghin, Lambert sînt măști evidente. Poate că în cazul de față mai avem încă un contrast: masca *lexicală care acoperă* caracterul *contrastant. În felul acesta un procedeu organic pentru Gogol capătă în întrebuințarea lui Dostoievski o nouă semnificație în lumina contrastului... La Dostoievski diferitele « turnuri de frază » sînt folosite mai des decît la Gogol, cu scopul de a crea contraste. Dostoievski folosește procedeele lui Gogol; deși ca atare ele nu sînt obligatorii pentru el. Aceasta ne explică sistemul de parodiere al lui Gogol de către Dostoievski: stilizarea făcută cu anumite scopuri devine parodie cînd scopurile dispar.*

În românește de T. N.

De la romanul «gotic» la realismul tragico-fantastic al lui Dostoievski

Care este tipul de viziune dramatică de care Dostoievski va fi fost cel mai puternic influențat? Întrucît este autor « dramatic », el e un autor dramatic de o anumită școală, și al unei anume epoci; numeroase teme care ne apăruseră ca esențial dostoievskiene, erau în realitate locuri comune ale literaturii contemporane. « Suprarealismul » lui Dostoievski (« Se spune că sînt un psiholog, observa el în 1881. Eroare. Sînt pur și simplu un realist în sensul puternic al cuvîntului ») vine, pe de o parte, din propria sa experiență. Pe de altă parte, este un mijloc necesar pentru el în interpretarea lui Dumnezeu și a istoriei. Dar reprezintă, în același timp, o mare tradiție literară pe care mulți dintre noi au uitat-o.

Întreg climatul romanelor sale există latent în viața zbuciumată a lui Dostoievski însuși, cu perioada ei siberiană, cu epilepsia, cu intervalele de destrămare și de excese. Ceea ce pare forțat și exagerat în amorurile personajelor dostoievskiene e, în mare parte, pictură abia « romanțată » a relațiilor sale cu Maria Issaeva și Paulina Suslova. Episoade care poartă toate însemnele exagerării și ale invenției se revelă nu o dată viguros autobiografice. Dostoievski a trecut prin acele iluminări și morți parțiale ale sufletului în fața plutonului de execuție, și le va povesti și răspovesti mai tîrziu la modul imaginar. În altă ordine de idei: Dostoievski a leșinat în salonul familiei Vielgorski, în ianuarie 1846, sub impresia primei sale întîlniri cu celebra frumusețe, Seniavina. Însuși dialogul dostoievskian, care tinde atît de expresiv spre efectul

---

Dincolo de rigoarea exegezei fecunde, incitante, cartea lui George Steiner, Tolstoi sau Dostoievski[1], *sub masca unui titlu aparent dilematic, exprimă o fermă opțiune estetică, pusă în lumină și mai pronunțat, pentru cine ar fi șovăit în identificarea ei, de cîteva intervenții programatice ale criticului englez în preajma apariției recentului său volum (al treilea după* Moartea tragediei*) cu tema* Limbaj și tăcere. *Într-un interviu dat ziarului* Le Monde *din 29 martie 1969 și apoi într-o discuție reprodusă de* La Quinzaine littéraire *(nr. 70/1969), definindu-se în raport cu tendințele divergente ale creației și orientărilor artistice contemporane, G. Steiner se înfățișează interesat de stimularea acelei literaturi chemate să răscolească profund condiția de viață a omenirii actuale, în stare deopotrivă să înfrîngă stagnarea academismului conservator și să depășească hazardul, amorfismul experimentului frivol. Criticul rămîne astfel consecvent cu mai vechi neliniști ale sale manifestate vis-a-vis*

[1] Ediția originală, New-York, 1959 — ediția franceză, consultată aici, Paris, Editions du Seuil, 1963.

dramatic, e determinat de obiceiurile sale proprii, întocmai cum stilul și metafizica lui Coleridge aveau, după Hazlitt, o legătură cu umbletul său sinuos. Sofia Kovalevski, eminentă matematiciană, transcrie o discuție între sora sa și romancier, care-i făcea atunci curte:

— « Unde-ai fost aseară? întreabă Dostoievski pe un ton morocănos.
— La un bal, zice soră-mea, într-o doară.
— Și ai dansat?
— Firește.
— Cu vărul tău?
— Cu el și cu alții.
— Și te-a amuzat? insistă Dostoievski
— În lipsă de ceva mai bun, da, răspunde ea, reîncepînd să coase.
Dostoievski o privește un moment în liniște.
— Ești o prostuță, declară el iritat. »

Acesta era « tonul celor mai multe conversații ale lor », dintre care destule se încheiau cu plecarea furtunoasă a lui Dostoievski.

Dar rolul autobiografiei în romanul dostoevskian, cu toată importanța ei, nu trebuie să fie exagerat. În februarie 1869, el îi scria lui Stakov: « Am părerea mea despre artă și iat-o: ceea ce majoritatea oamenilor văd ca fantastic și excepțional, mi se pare, *mie*, drept chintesența adevărului ». Și adaugă: « Oare fantasticul meu *Idiot* nu este însuși adevărul, și încă cel de toate zilele? » Dostoievski avea metafizica excesului. Nu încape îndoială că experiența sa personală a confirmat și ascuțit simțul lui pentru fantastic. Dar nu trebuie să restrîngem o metodă poetică și o filozofie atît de coerentă și subtilă ca a lui Dostoievski la domeniul faptului biografic. Ar însemna să cădem în eroarea lui Freud cînd a studiat *Frații Karamazov:* tema paricidului, o realitate obiectivă, încărcată de un conținut dramatic și ideologic, este redusă de el la nivelul nebulos al obsesiei personale. Yeats întreba: « Cum putem cunoaște dansatorul după dans? » Nu-l putem cunoaște decît în parte, însă fără această parte nicio critică întemeiată pe rațiune n-ar fi posibilă.

Să păstrăm, un moment, imaginea lui Yeats. Dansatorul aduce în dans propria sa individualitate; niciodată doi dansatori nu execută același dans într-o manieră

---

de « desumanizarea » (este chiar termenul său!) ostentativă a « noului roman ». «Nimic altceva decît obiecte foarte curate și cuvinte fără sevă », constata poate prematur consternat în lapidara declarație din Le Figaro littéraire, 5 oct. 1963, *pentru a solicita apăsat: « Mai multă îngrijorare de ordin social, mai multă neliniște metafizică! »*

Perspectiva din care se întreprinde prospecțiunea critică în Tolstoi sau Dostoievski *poartă tocmai amprenta unei structurale inaderențe la spilcuiala fragilă, inconsistentă, de un « rafinament » eteric, incapabilă să imprime imaginii artistice forța de șoc corespunzătoare frămîntatei, disgrațioasei, turmentatei realități a secolului nostru. Convingerea că dificultățile ridicate în calea creației, într-un stadiu al evoluției extrem de complicat pentru omenire, refuză să-și găsească rezolvare în tentația evazionistă sau în compromisurile artificiale, convenționale, transmite analizelor din cartea lui Steiner o tensiune particulară, propice căutării unor soluții cerute de situațiile-limită ale contemporaneității. Criticul poate merge pînă în antichitate pe firul demonstrației sale, spre a defini « poezia epică », homerismul tolstoian, ori « poezia*

absolut identică. Dar, dincolo de această diversitate, se află elementul stabil și transmisibil al coregrafiei. Și în literatură există o coregrafie — tradiții ale stilului și convenții admise, mode ale epocii, valori ce impregnează atmosfera generală în care lucrează un scriitor sau altul. Nici escatologia lui Dostoievski, nici istoria vieții sale nu pot explica în întregime latura tehnică a operei lui. Romanele sale n-ar fi fost concepute și scrise așa cum sînt fără o tradiție literară, fără un mănunchi de reguli perfect definite, care se formaseră în Franța și Anglia între 1760—1770, cuceriseră toată Europa și sfîrșiseră prin a atinge frontierele îndepărtatei culturi rusești. *Crimă și pedeapsă*, *Idiotul*, *Posedații*, *Adolescentul*, *Frații Karamazov* și principalele povestiri au fost moștenitoarele tradiției neogotice. Din această tradiție derivă decorul dostoievskian, conținutul și atmosfera lumii dostoievskiene, cu omorurile sale în mansarde și cu străzile cufundate în beznă, cu inocenții ei spurcați și cu desfrîul ei devorant, cu crimele misterioase și magia neagră care roade sufletul în marea noapte a orașului. Neo-goticul însă, este atît de insinuant, el a trecut atît de prompt în vențiile melodramei cinematografice și ale romanului negru à la Wilkie Collins, con-încît am pierdut din vedere ceea ce avea particular, precum și rolul imens pe care l-a jucat în climatul literaturii secolului XIX.

Hanul din Islanda al lui Victor Hugo (Stavroghin va vizita Islanda), *Pielea de șagri* de Balzac, *Casa Neagră* a lui Dickens, romanele surorilor Brontë, povestirile lui Hawthorne și Poe, *Hoții* lui Schiller, *Dama de pică* a lui Pușkin sînt neogotice prin temă și prin felul de a o trata. Știm că romanul negru, regăsit și « psihologizat », există în arta lui Maupassant, în istoriile cu fantome ale lui Henry James și Walter de la Mare. Istoricii literari ne spun, că, după declinul tragediei elenice, melodrama a cucerit teatrele secolului XIX și, pe urmă, a invadat universul filmului, al piesei radiofonice și al romanului popular. În eseul lui asupra lui Wilkie Collins și Dickens, T.S. Eliot vorbește de « înlocuirea melodramei din teatru prin melodrama cinematografică »; și-ntr-un caz și în altul, baza este neo-gotică. De altminteri este știut că cosmologia melodramei — eroi satanici drapați în capa lor, fecioare ezitînd între tortură și dezonoare, felinare cu gaz aruncîndu-și licăririle sinistre prin stradele necurate, canaluri de unde se ivesc, la momentul decisiv, oameni subterani, filtre și

---

tragică » specific dostoievskiană, dar cu cît se îndepărtează în istorie sub imperiu analizei, efortul său vizează mai acut consolidarea unei viziuni moderne despre natura și consecințele actului artistic, privit de la nivelul exigențelor severe, specifice epocii care s-a reflectat în conștiința și sensibilitatea ultragiate ale unor creatori de tip Kafka sau Camus.

Elementul stabil, lăuntric, liantul care îi îngăduie criticului să stabilească o coerență indestructibilă între impulsurile grave ale actualității și semnificația artistică a operelor celor doi uriași creatori, își are originea în distanța egală păstrată de ei atît față de zugrăvirea mimetică a societății timpului lor, cît și față de producerea de grațioase obiecte destinate divertismentului. Este reconstituit cu admirabilă minuție de loc pedantă, deși informată pînă la saturație, teribilul proces de combustie al marilor romane tolstoiene și dostoievskiene, în cursul căruia autori și personaje deveneau eroii aceleiași cruciale experiențe umane, angajînd destinul indivizilor, contradictoriul curs al istoriei, misterul morții, credința și negarea ei, supunerea mistică și orgoliul luciditații, pustiul fericirii sau voluptatea durerii. Carac-

pietre lunare, Svengali și Stradivarius pierdut — această lume reprezintă aclimatizarea neo-goticului la marele oraș industrial.

În opere atît de diferite ca *Oliver Twist* și povestirile lui Hoffmann, *Casa cu șapte crenele* și *Procesul* lui Kafka, putem discerne aceeași materie neogotică. Numai specialiștii știu că opere și autori astăzi surghiuniți în notele din josul paginei sau pe afișele îngălbenite în fundul vreunui muzeu, au fost modele cărora un Balzac, un Dickens, un Dostoievski le cereau să le îndrumeze sensibilitatea. Noi nu ne mai putem imagina de loc criteriul valorilor care permitea lui Balzac — vrînd să ridice în slăvile cerului un episod din *Mănăstirea din Parma* — să compare aceste pagini ale lui Stendhal cu « Monk », Lewis și « ultimele romane ale Annei Radcliffe ». Uităm că « oribilele » istorii ale lui Lewis și doamnei Radcliffe erau mai citite și făceau mai mult pentru colorarea gustului european al secolului XIX decît oricare altă carte, cu excepția poate a *Confesiunilor* lui Rousseau și a *Werther*-ului lui Goethe. Dostoievski își amintea că în copilărie petrecuse « lungile seri de iarnă ascultînd (căci nu știam încă să citesc), cu gura căscată de uimire și teroare, pe părinții mei cum citeau cu voce tare romanele Annei Radcliffe. După care deliram, adormind ». N-avem decît să ne gîndim la eroina din *Dubrovski*, povestirea lui Pușkin, pentru a verifica faptul că *The Romance of the Forest* și *The Mysteries of Udolfo* erau celebre pînă la frontierele Asiei rusești. Cine oare mai citește astăzi pe Eugene Sue pe care Sainte-Beuve îl socotea egalul lui Balzac « prin fecunditate și compoziție »? Cine-și amintește că *Jidovul rătăcitor* și *Misterele Parisului* fuseseră traduse în douăsprezece limbi și devorate, literalmente, de milioane de admiratori, de la Madrid la Petersburg? Cine ar putea să citeze în prezent romanele de teroare și dragoste care au deschis Emmei Bovary drumul ucigător al visurilor sale?. . .

Tradiția neogoticului și melodramei prezintă forme distincte de sensibilitate. Unul dintre aspectele majore, care a fost studiat în *The Romantic Agony* de Mario Praz, își are originea în Sade și în eroticii secolului XVIII, și constituie un larg ansamblu de literatură și artă grafică pe vremea lui Flaubert, Wilde, d'Annunzio. El este manifest în *Frumoasa Doamnă fără milă* și în *Otto cel Mare*, în *Salambô* de Flaubert, poemele lui Baudelaire, momentele sumbre din Proust și, în travesti, în *Colonia penitenciară* a lui Kafka. Dostoievski cunoștea lucrările lui Sade și ale clasicilor,

---

terul decisiv al înfruntărilor, urmărite cu suflu epopeic la Tolstoi sau simț dramatic la Dostoievski, împrumută creațiilor lor o viață și o tensiune spirituală, depășind formele senzoriale, curente ale realismului comun vremii lor. Problematizarea existenței, aura filozofică, pusă de Steiner în legătură cu nevoia imperioasă de a găsi o justificare și o ieșire de sub apăsarea realității istorice respective cuprinsă între emanciparea șerbilor (1861) și revoluția din 1905, îl îndreptățește pe interpretul de azi să discearnă acele semnale interioare, mai puternice sau mai discrete, totdeauna însă autentice, continue de la Suflete moarte pînă la Învierea (titluri sugestive în ele însile) prin care literatura rusă se însărcina să vestească și să aducă primele probe acuzatoare în « procesul » de mîine al unei lumi umilite, destrămate, torturate de spectrul universului concentraționar.

Nu este lipsit de semnificație că cei ce aveau să se scufunde și să se « salveze » din asemenea dure experiențe și-au asociat în gînd pe Dostoievski. Dacă un Jacques Rivière, prizonier la nemți în 1914—1916, spera într-o « purificare » de natură dostoievskiană, cu atît mai mult supraviețuitorii lagărelor de mai tîrziu au realizat

desfrîului, precum *Thérese philosophe* (el citează deseori cartea lui Montigny, în notele pentru *Idiotul* și *Posedații*). El insistă asupra temelor care sînt « decadente » în sensul istoric și tehnic al cuvîntului. « Femeile sale orgolioase » au un raport cu femeile fatale și vampirii pomeniți în *The Romantic Agony;* se găsesc elemente de sadism în felul cum tratează crima sexuală. Dar trebuie să distingem cu grijă modul foarte particular în care uzează de convențiile neo-gotice și să înțelegem rolul pe care l-a jucat metafizica dostoievskiană în spatele diverselor tehnici ale melodramei. Atunci, devine greu de acceptat afirmația lui Praz că « de la Gilles de Rais la Dostoievski curba viciului rămîne aceeași ».

Totuși, înainte de a lua în considerare aceste forme extreme și ermetice din romanele lui Dostoievski, vreau să mă opresc pe scurt la neo-goticul mai « deschis » al melodramei din secolul XIX. La începuturile sale, în secolul XVIII, melodrama era medievală și pastorală. Ea începuse, cum îi scria Coleridge lui William Lisle Bowles în martie 1797, cu « donjoane, vechi castele, și lăcașuri singuratice pe Țărmul Mării și Peșteri și Codri și personaje extraordinare și întreg cortegiul de Orori și de Mistere. . . « Însă, odată uzat farmecul exoticului și al arhaicului, decorul se schimbă. Ceea ce cunoștea lectorul și spectatorul secolului XIX, și lucrul de care se temea, era marele oraș din ce în ce mai « tentacular », mai ales după ce crizele repetate ale revoluției industriale au făcut să apară aici cocioabele întunecate și spectrul foamei. Nicăieri în altă parte, exilul omului, izgonit din paradisul terestru, nu părea mai înfricoșător, mai ireparabil. Parisul nocturn al lui Balzac, « sinistrul asfințit de soare » din romanele de groază ieftine din epoca victoriană, Edimbourgul domnului Hyde, labirintul ulițelor sordide de-a lungul cărora acel K. . . al lui Kafka este precipitat spre destinul său — sînt imagini ale aceluiași Babilon drapat în lințoliul său nocturn. Dar, dintre toți cronicarii marelui oraș prezentat sub aspectele sale halucinante și atroce, Dostoievski este cel mai mare.

Maeștrii cărora Dostoievski le cerea să-l inspire formează o galerie de un interes pasionant. Chiar înaintea înfloririi neo-goticului, Restif de la Bretonne, scriitor oarecum uitat, greu de judecat pentru că la el mînia și varietatea spiritului duc talentul atît de aproape de geniu, a înțeles că orașul — după apusul soarelui — devenea un fel de *terra incognita* a societății moderne. În *Nopțile Parisului* (1788), principalele

---

similitudinile, iar unora li s-a părut chiar că retrăiesc, la dimensiuni amplificate desigur, cruntele torturi fizice și mai ales sufletești din « casa morților ». Astfel se și intitula una dintre primele mărturii despre infernul cîmpurilor de concentrare naziste. Imaginea lui Dostoievski și dacă nu ea, amintirea operelor lui, i-a ajutat pe mulți să înfrunte « apocalipsul » cu luciditatea vie și sufletul nepervertit. S-ar fi putut întîmpla același lucru cu Flaubert? — se întreabă Steiner (p. 321), după ce, în prealabil, stabilise pe larg deosebirea substanțială între virtuozitatea romancierului francez, vizînd « efectul » și realismul « mesianic, vizionar », al rușilor (vezi. pp. 74—78).

« *Tehnica* » *în* Crimă și pedeapsă, Idiotul, Posedații, Frații Karamazov *implică la tot pasul « metafizica » scriitorului și, cum demonstrează remarcabil criticul, numai conjugate, înțelese una prin cealaltă, conduc către substanța dostoievskiană de natură tragică. Demonstrația critică se operează cu metodă și cu preocuparea de a strînge în sprijinul ideii centrale toate argumentele posibile. Mai înainte de a reconstitui analitic « poezia tragică » a romanelor lui Dostoievski, exegetul exa-*

elemente ale noii mitologii sînt puse în lumină: vagabonzii și prostituatele, mansardele glaciale și putoarea pivnițelor, contrastul melodramatic dintre chipul sărman lipit de geamuri și sărbătorile somptuoase din palatul bogatului. Restif, foarte asemănător în aceasta cu Blake, întrezărea, concentrate în cetatea nocturnă, simbolurile cruzimii banului și a legii. Acest paradox rezultă din faptul că, în nici o altă parte, cei săraci și hăituiți nu sînt mai puțin adăpostiți decît într-o asemenea armadă de locuințe. Și tocmai pe urmele sale apar rătăcitorii nopții din Victor Hugo și Poe, Fumătorul de opium și Scherlock Holmes, personajele lui Gissing și Zola, Leopold Bloom și baronul de Charlus. În primele pagini ale *Nopților albe la Petersburg* influența lui Restif pare să fie considerabilă.

Printe precursorii lui Dostoievski îl găsim pe De Quincey. De Quincey a demonstrat că și cartierele sărace și atelierele pot cîteodată să procure poetului momente de halucinație și de viziuni fulgurante, la fel de autentice ca și cele din codrii medievali și din falsul Orient al romantismului. Alături de Baudelaire, el evocă orașul scăldat în culorile acelui înspăimîntător mister pe care îl avea în imprecațiile din Apocalips la adresa Ninivei și Babilonului. În amintirile sale, Dimitri Grigorovici povestește că, printre lecturile favorite ale tînărului Dostoievski, erau și *Confesiunile unui opioman englez*. Urmele se regăsesc în primele sale scrieri și în *Crimă și pedeapsă*. În spatele figurii Soniei, o putem zări pe « micuța Anna » din Oxford Street.

Influența lui Balzac și a lui Dickens apare prea evidentă și pe o durată prea întinsă pentru a mai fi necesară o demonstrație amănunțită. Parisul și Londra zugrăvite de Dostoievski în *Însemnări de iarnă despre impresii de vară* (1863) — carte care se bucură de o favoare particulară pe lîngă comentatorii sovietici — sînt orașele văzute la lumina din *Père Goriot*, *Iluzii pierdute* și *Casa neagră*.

Dar neogoticul, aplicat la pictura vieții citadine, atinge expresia sa cea mai completă în *Misterele Parisului* (1842—1843 a lui Eugène Sue). Bielinski i-a făcut elogiul, și opera a fost citită cu egală aviditate în Rusia ca și în întreaga Europă. În *Copilăria, Adolescența și Tinerețea*, Tolstoi își aduce aminte de via plăcere pe care o găsea în literatura, « à l'estomac » cum îi zicea Gracq, atît de curios viguroasă a lui Sue. Dostoievski a cunoscut *Misterele* și *Jidovul rătăcitor*. Cu toate că-i scrie fratelui

---

minează, cu ajutorul documentelor de arhivă, scrisori și însemnări de laborator, cultura scriitorului, reconstituind scrupulos căile prin care sensibilitatea și resursele lui imaginative erau saturate de teatru. Dar atît n-ar fi fost de ajuns pentru a se ajunge la savanta arhitectură scenică a Idiotului, *valorificat atent de critic, dacă nu exista apetența organică a creatorului pentru evenimentul dramatic. Cîte un scurt cataclism se descoperă totdeauna la începutul naratiunilor sale, vreo rafală violentă care dislocă existența normală și declanșează cumplitul « moment de adevăr ». Impresia de trăire nemijlocită, deci și capacitatea de emoție și contaminare, este direct proporțională cu faptul că scriitorul nu-și ia subiectele tragice din istorie, din mit, dimpotrivă, îndepărtează gîndul de la obișnuitele « invenții » artistice, recurgînd brutal la faptul divers atestat în gazete: la baza* Idiotului *se știe că stă un oarecare « caz Mazurin ». Posedații se raportează la « afacerea Neciaev », procesul lui Dimitri Karamazov pare a împrumuta date din ancheta Verei Zasulici. Ochiul cu care Dostoievski investiga realitatea epocii sale era anume înzestrat să descopere elementele conținînd potențial poezia și formele tragediei.*

în mai 1854, — Sue e « de un interes foarte limitat », el a învățat mult din lecția lui. Se vede, în special, în multe episoade din prima parte a *Adolescentului* — deși este greu a distinge parodia de imitație, Sue a împins spre un nou patetism acest amestec de melodramă și filantropie ce caracterizează coborîrea romanului secolului XX în cele mai adînci profunzimi. Un scurt citat, extras din faimosul capitol « Mizerie » al *Misterelor Parisului*, dă tonul fundamental: « Cea de a doua fată. . . mistuită de suferință își reazimă tînjind bietul obrăjior, de o paloare bolnăvicioasă, pe sînul surorii sale, care are cinci ani. »

O vom regăsi, tînjind în permanență, la Marmeladov în casă și în cocioabele pe unde Alioșa Karamazov își exercită caritatea. Anumite declarații revoluționare din Eugene Sue se regăsesc, aproape cuvînt cu cuvînt, în Dostoievski. Astfel vedem reprodusă în *Frații Karamazov* remarca: « Trîndavă avuție. . . nimic n-o distrage plictiselii. . . nimic n-o ferește de cruda amărăciune. » Există, în subiect și în prezentarea lui, analogii între Fleure-de-Marie (din *Mistere*) și blîndele eroine ale lui Dostoievski, între epilepsia marchizului d'Harville și dilema căsătoriei în *Idiotul*.

Dar moștenirea europeană a lui Dostoievski depășește cutare ori cutare exemplu particular; ea se întinde asupra întregei sale cariere de romancier. Dostoievski era adînc inițiat în literatura europeană și îi era moștenitor mai direct decît oricare alt mare contemporan rus. Este greu de imaginat ce soi de scriitor ar fi devenit el, dacă nu cunoștea operele lui Dickens și Balzac, Eugène Sue și George Sand. Acestea fuseseră temelia indispensabilă concepției despre orașul-infern; din ele a împrumutat convențiile melodramei, pentru a le manevra, la rîndu-i, ca un maestru, aprofundîndu-le. *Oameni sărmani*, *Crimă și pedeapsă*, *Adolescentul*, *Nopțile albe din Petersburg*, *Umiliți și obidiți* fac parte dintr-o serie care începe cu Restif de la Bretonne și cu studiul vieții citadine din *Diavolul șchiop* al lui Le Sage, și persistă pînă astăzi în romanul american al cocioabelor.

Tolstoi se simțea în apele sale la oraș, numai cînd acesta este redus la cenușă. Dostoievski își caută hrana în labirintul familiar al cartierelor sărace, al podurilor caselor, al gărilor, al foburgurilor tentaculare. Nota dominantă se face auzită de la întîia pagină a *Umiliților și obiditilor:* « Toată ziua am rătăcit prin oraș pentru a încerca să găsesc un adăpost. Cel pe care îl aveam era tare igrasios. . . » Cînd Dos-

---

Pe cînd Tolstoi era sensibil la mersul ordonat al vieții, ritmat de succesiunea anotimpurilor, Dostoievski ridică la rang de virtute tocmai dezordinea, de unde precipitarea, condensarea duratei în romanele sale, aglomerarea evenimentelor « delirante » după calificarea lui Steiner, menite a aduce la suprafața realității contururile haosului din zonele tainice ale spiritului. Tocmai fiindcă atîtea împrejurări împiedică, contrazic atribuirea vreunui sens durabil vieții, forma artistică prin care se exprimă tragedia dezordinei poate cristaliza mai complet un realism al profunzimilor. Coincidențele, violențele de ton nu mai sînt prohibite, întrucît ar însemna să vezi în realitate un soi de armonie, inexistentă de fapt. În consecință, Dostoievski recurge în investigarea realității, la neverosimil, la fantastic, la extraordinar, cu ambiția supremă de a surprinde esența unui climat, care prevestea, prin domnia arbitrariului și abdicarea înaintea absurdului, germenii apocalipsului de mai tîrziu.

GEO ȘERBAN

toievski evocă frumusețea naturii, decorul este urban: « Ador soarele de martie la Petersburg. . . Deodată tot orașul strălucește, scăldat de lumină orbitoare. Toate casele par, pe neașteptate, că aruncă scîntei. Spoiala lor gri, gălbuie, verde murdar, își pierde pentru o clipă tristețea ».

Există puține peisaje ale naturii în romanul dostoievskian. Genul pastoral nu i se potrivea. Atunci cînd se așează cu tot dinadinsul să descrie un peisaj natural, în *Oameni sărmani*, scena alunecă repede spre melodramatic: « Da, într-adevăr, ador toamna — sfîrșitul toamnei, cînd recolta este strînsă în hambare și muncile cîmpului s-au încheiat: cînd încep clăcile în colibe, și fiecare om așteaptă iarna. Atunci totul devine mai misterios; cerul se acoperă de nori cenușii, foile ruginite acoperă cărările din marginea pădurii desfrunzite și pădurea însăși devine întunecată și albăstruie — mai cu seamă seara cînd ceața umedă se așterne și cînd arborii se estompează în depărtări, asemeni unor uriași, unor stranii și nelămurite fantome. . . Oh ! groaznic ! adesea tresari și tremuri, crezînd că zărești o creatură ciudată care te pîndește în tenebrele vreunui arbore scorburos. . . O emoție bizară te pătrunde și îndată ți se pare că auzi o voce șoșotind: « Fugi, fugi, copilașule! Întoarce-te! Este tîrziu și peste puțin se vor petrece aici lucruri înspăimîntătoare ! Aleargă, micuțule ! Aleargă ! »

În expresia « se vor petrece aici lucruri înspăimîntătoare » se găsește concentrată toată atmosfera neo-gotică, toată tehnica melodramei.

•

Adesea sumbra ticăloșie neo-gotică țîșnește într-un rîs nebun.

Într-una din însemnările lui Thomas Lovell Beddoes, un purist al manierei neo-gotice, aflăm o formulă perfect aplicabilă lui Svidrigailov, Valkovski, Stavroghin și Ivan Karamazov: « Vorbele lor trebuie să fie întunecate, adînci și perfide: la momentul potrivit, cu o candoare prefăcută, amestecate cu sarcasme veninoase și rîsete nelegiuite, și într-un stil de bădăran ».

Rogojin, de asemeni, este în bună parte moștenitorul lui Byron. Un tînăr întunecat, melancolic, care sacrifică toate bunurile pămîntești în favoarea absolutului pasiunii sale și care ucide obiectul dragostei sale într-un moment de adorație și ură. Ochii lui au o putere magnetică și îl chinuiesc pe Mîșkin în timp ce rătăcește prin Petersburg. E o caracteristică în maniera neo-goticului curent. Chiar înainte de Coleridge, darul privirii hipnotice — ochiul scînteietor de bătrîn marinar — devenise una din trăsăturile convenționale ale romanticului Cain.

Fără îndoială însă, în Stavroghin regăsim materiale tradiționale folosite cu cea mai mare abilitate. Ca toți cei de teapa lui, el este precedat de zvonuri care-l fac părtaș la crime inavuabile. Și aici Dostoievski recurge la o temă foarte răspîndită în epocă, dar cu toate acestea foarte ciudată: el lasă să se înțeleagă că Stavroghin a aparținut, cîndva, unei societăți secrete de treisprezece membri care se dedau la orgii diabolice. Astfel de societăți secrete, numărînd în genere doisprezece sau treisprezece adepți, reapar în opera sa. Alioșa, din *Umiliți și obidiți*, vorbește cu entuziasm de un grup « de aproape treisprezece » adunați spre a dezbate problemele zilei. Ideea a trebuit să-l atragă pe romancier, prin simbolismul ei religios — Cristos și apostolii — și prin legăturile cu tradiția schismatică rusă. Dar chiar așa, maniera în care Dostoievski se servește de temă nu trebuie să mascheze planul secund literar. Romanul neo-gotic abundă în istorii cu pacte diabolice și asociații oculte practicînd magia neagră și exercitîndu-și puterea asupra treburilor publice și particulare. *Katchen von Heilbronn* de Kleist este un exemplu celebru. Balzac a consacrat trei romane melodramatice faptelor și isprăvilor unei ligi de acest tip, în care membrii

se angajau, în secret, la asistență mutuală. Grupate sub titlul *Istoria celor Treisprezece*, aceste trei cărți sînt pietre de hotar pe drumul pe care-l va apuca sensibilitatea neogotică pentru a pătrunde în substanța « marelui » roman. Spre a avea o perspectivă opusă și esențial clasică, n-avem decît să ne reamintim cu ce ironie tratează Tolstoi francmasoneria în *Război și Pace*.

Cu toate că titlul nu i-a fost dat decît o singură dată, în textul definitiv al *Posedaților*, bruioanele arată clar că pentru Dostoievski, Stavroghin a fost totdeauna un « prinț ». Rezonanțele și sub-înțelesurile acestui cuvînt sînt extrem de subtile; dublul Mîșkin-Rogojin avea ceva princiar și Gruşenka atribuie același titlu lui Alioșa Karamazov. Pentru Dostoievski, termenul comporta valori rituale și poetice de un gen special și, probabil, deajuns de personal. În toate trei personajele pomenite există, latent, aspecte mesianice de Christ. Stavroghin. . . este în același timp un instrument al mîntuirii și al damnării. Pentru Maria, el este, la un moment al acțiunii, mîntuitorul princiar, un cavaler asemenea șoimului. Această imagine a lui Stavroghin, nu trebuie să ne împiedice — și acesta este obiectul argumentării mele — de a ne da seama că în el există împrumuturi din personajul Steerforth din *David Copperfield*, nici de a presupune că titlul său ar putea fi un îndepărtat ecou al prințului Rodolphe din *Misterele Parisului*. A existat un « Rege Lear » înaintea lui Shakespeare.

Dostoievski a fost cel din urmă care a negat întinderea datoriilor contractate. Ceea ce spune despre *Mysteries of Udolpho* de Mrs. Radcliffe în *Frații Karamazov* este un omagiu, ironic și recunoscător în același timp, adresat unui strămoș îndepărtat și de netăgăduit. El nu făcea un mister din influența pe care Balzac, Dickens și George Sand, sub forma lor cea mai sentimentală și cea mai melodramatică, au exercitat-o asupra lui. Admira *Hoții* lui Schiller, mai mult decît operele de maturitate ale acestuia, pentru elementele de pasiune nebună și teroare. Despre carnetele de însemnări ale lui Dostoievski (dintre care unele nu sînt încă publicate) se spune că ar fi pline de desene în peniță înfățișînd ferestre și turnuri gotice și știm din *Memoriile* soției sale că avea o vie atracție pentru subiectele extrem de melodramatice, ca și pentru practicile Inchiziției. În aceasta se vădește doar una din afinitățile existente, din unghiul neo-goticului, între Dostoievski și Poe — un scriitor pe care l-a ajutat să se facă cunoscut publicului rus.

Au existat totdeauna critici gata să recunoască în viziunea lui Dostoievski aceste elemente datorate literaturii epocii și să-l deplîngă. Într-o scrisoare către Edward Garnett, Conrad condamnă toată această imagine a vieții, reunire de « bestii neobișnuite într-o menajerie sau de condamnați care se sfîșie între ei ». Henry James îi spunea lui Stevenson că n-a fost în stare să « dea gata » *Crimă și pedeapsă*. Autorul lui *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* ripostează că el — Stevenson — era acela care fusese aproape « dat gata » de romanul lui Dostoievski. Repulsia lui D.H. Lawrence pentru maniera dostoievskiană este bine cunoscută; el detesta aceste stridente chițăituri de șoareci prinși în cursă.

Alții au căutat să minimalizeze tot ceea ce, în geniul lui Dostoievski, putea să aibe vreun raport cu tradiția neo-gotică. Ne aducem aminte de comentariul naratorului din *Prizoniera* lui Proust: « Această frumusețe inedită și teribilă a unei case, această nouă frumusețe mijlocie a unui chip de femeie, iată ce-a adus Dostoievski unic în lume, și apropierile pe care criticii literari le pot face între el și Gogol, între el și Paul de Kock, n-au nici un interes, fiind în afara acestei secrete frumuseți ».

Aceste « apropieri » privesc convențiile și efectele curent admise ale viziunii neo-gotice și melodramatice. Prin « secretă frumusețe » Proust pare a înțelege transfigurarea realității dostoievskiene datorită viziunii tragice asupra vieții. Voi observa că una n-ar putea să fie realizată fără cealaltă.

Pentru Dostoievski problema era următoarea: a sesiza și a face palpabile datele autentice ale condiției umane într-o serie de crize extreme și decisive; a traduce experiența la modul tragic — singurul care în ochii săi fusese verificabil — și a rămîne totuși în decorul naturalist al vieții urbane moderne. Neputînd conta, cît privește cititorii săi, pe obișnuințele și cunoașterea cerute de tragedie — obișnuințe atît de răspîndite și tradiționale în epoca elisabethană încît dramaturgii puteau să se fudulească din pricina lor — și neputînd să-și exprime întreaga gîndire într-unul din decorurile istorice sau mitologice de care dispuneau altădată poeții tragici, Dostoievski a fost nevoit să modeleze, spre folosință proprie, convențiile melodramei. Melodrama este o categorie antitragică. Modalitatea sa fundamentală cere patru acte de aparentă tragedie, urmate de un al cincilea, de salvare sau de izbăvire. Genul este atît de riguros, încît în două dintre capodoperile lui Dostoievski, *Crimă și pedeapsă* și *Frații Karamazov*, acțiunea se încheie la « înălțime », tipic desnodămîntului fericit al melodramei. *Idiotul* și *Posedații*, dimpotrivă, se încheie în acea rece penumbră a dezolării și a adevărului, a disperării încremenite în final, în care distingem însăși amprenta tragicului.

Să ne gîndim la un episod sau altul, la cutare ori cutare întîlnire, cu ajutorul cărora Dostoievski își exprimă ideea despre tragic — Rogojin în urmărirea prințului și gata-gata să-l ucidă, întîlnirea dintre Stavroghin și Fedka lîngă pod, pe vremea furtunii, dialogurile lui Ivan Karamazov cu Diavolul. Aceste momente, fiecare în felul său, depășesc limitele unei convenții raționaliste sau total străine de problemele religioase. Dar fiecare ar putea stîrni ecouri în cititorul « sensibilizat » de romanul neo-gotic și melodramă. Un cititor care pornește de la *Casa Neagră* sau *La răscruce de vînturi* spre *Crimă și pedeapsă* are această impresie de familiaritate imediată, fără de care nici un raport viu nu se poate stabili între autor și publicul său.

Pe scurt: Dostoievski a urmat prescripția lui Bielinski — aceea că datoria principală a romanului rus este de a fi realist și de a prezenta în tot adevărul problemele sociale și filozofice ale vieții ruse. Însă Dostoievski susținea că realismul său nu era identic cu al lui Gonciarov, Turgheniev sau Tolstoi. În Gonciarov și în Turgheniev vedea niște simpli pictori ai superficialului și ai tipicului; viziunea lor nu pătrundea în profunzimile haotice dar fundamentale ale vieții contemporane. Pe de altă parte, realitățile exprimate de Tolstoi îi păreau lui Dostoievski arhaice și fără legătură cu neliniștea epocii. Pentru a folosi proprii săi termeni, din bruioanele la *Idiotul*, realismul dostoievskian este « tragico-fantastic »; el caută să dea un tablou complet și adevărat, concentrînd elementele abia incipiente ale crizei ruse, în momente de dramă și de fulgurantă revelație. Tehnicile cu ajutorul cărora romancierul realiza concentrarea sînt, într-o apreciabilă măsură, transpunerea unei formule literare de o fantezie destul de desfrînată și care nu avea ceva absolut nou. Dar potrivindu-și geniul la regulile neo-goticului și melodramei, el putea răspunde afirmativ la o chestiune pusă de Goethe ca și de Hegel: mai e posibil să se creeze ori să se înfățișeze o viziune tragică a vieții într-o epocă post-voltairiană? S-ar mai putea face să răsune nota tragică într-o lume în care piața tîrgului, porticul templului și zidurile palatului din tragedia greacă și din drama elisabethană și-au pierdut integral realitatea?

După terasa castelului Elseneur și meterezele de marmură răsunătoare unde personajele lui Racine își jucau solemnele destine, nimic nu s-a mai asemănat mai mult cu amfiteatrul tragic decît cetatea dostoievskiană. Rilke scria în *Malte Laurids Brigge:* « Orașul mă înfrunta, înverșunat împotriva vieții mele; era ca un examen pe care n-aș fi ajuns niciodată să-l trec. Urletul orașului, acest urlet fără sfîrșit, izbucnea în liniștea mea; atrocitatea orașului mă urmărea pînă în trista mea odaie. . . »

Atrocitatea orașului și « urletul » său (te gîndești la celebrul tablou al lui Edward Munch) au răsunat de-a lungul operei lui Balzac, Dickens, Hoffmann și Gogol.

Dostoievski își recunoștea cu onestitate datoria, cînd spunea — la începutul *Umiliților și obiditilor* — că decorul său este « ieșit din cîte o pagină a lui Hoffmann ilustrată de Gavarni ». Însă el a dat acestui « urlet al orașului » un caracter coral ; în mîinile sale orașul a devenit tragic nu numai melodramatic. Această diferență se poate distinge, dacă se compară *Casa Neagră* sau *Timpuri grele* cu efectele obținute de Rilke și Kafka, amîndoi discipoli mărturisiți ai lui Dostoievski.

În romanele lui Dostoievski putem distinge « tragicul » de « fantastic ». Fantasticul îi servește ca să prezinte ritualul tragic și să-l înalțe deasupra platitudinii vieții obișnuite. În anumite momente, putem explica limpede cum conflictul tragic pătrunde și în cele din urmă transformă faptele și gesturile de melodramă. Dar chiar transformate, acestea din urmă au fost pentru Dostoievski materiale la fel de necesare cum fuseseră pentru tragicii greci miturile tradiționale sau pentru începătorul Mozart acele *opera seria*.

Episodul morții lui Kirilov în *Posedații* ilustrează punct cu punct procesul prin care imaginația neo-gotică și mecanismul groazei ne conduc spre efectul tragic. . . Romanul dostoievskian este un « roman de groază »; în sensul însă pe care Joyce îl atribuie cuvîntului « groază » în *Portret al artistului:* « Groaza este sentimentul care izbește spiritul în fața a tot ceea ce este grav și mereu prezent în suferințele omenești și care îl face să atingă cauza sa secretă ».

Realismul tragico-fantastic al lui Dostoievski și mijloacele sale neo-gotice separă radical concepția lui despre arta romanului de concepția tolstoiană. Desigur, există în scrierile lui Tolstoi, în special în ultimele povestiri, elemente de demonism și de obsesie, care duc narațiunea la frontierele melodramei. Într-un fragment postum, *Memoriile unui lunatec*, găsim efecte de pură groază. . . Dar acest ton, ce lasă să se întrevadă modul în care neo-goticul va pătrunde mai tîrziu în suprarealism, se întîlnește extrem de rar la Tolstoi. În ansamblu, atmosfera romanelor sale este plină de un sens normal și sănătos al vieții. Ea este străbătută de o lumină vie și dură. Putem spune că, în afară de *Sonata Kreutzer* și *Tatăl Serghie*, Tolstoi a ocolit cu bună știință temele răului și ale perversiunii, proprii neo-goticului. Și asta — cîteodată în dauna profunzimii. . . Tolstoi avea o conștiință adîncă a mizeriei și imoralității orașelor; el petrecea lungi ore în fundul magherniților și azilurilor; însă nu a făcut din asta unul din materialele artei sale, mai ales cînd această artă a ajuns la apogeu. Să fie modul epic inevitabil legat de un fundal pastoral? Este, cum am mai observat, o chestiune foarte complexă. Dar nenumărați critici au susținut că diferențele dintre arta lui Tolstoi și arta lui Dostoievski — diferențele de tehnică, precum și de viziune — se pot rezuma la urma urmei în eternul contrast dintre oraș și sat.

•

Dintre toate creaturile care locuiesc în ceea ce profesorul Poggioli (« Kafka and Dostoievski », *The Kafka Problem*, New York, 1946 ») a numit « monadele de cărămidă și argilă » ale lui Dostoievski, cea mai celebră este « omul subteran ». Rolul său simbolic și semnificația aspectelor lui diverse au fost studiate în numeroase lucrări critice. El este *l'étranger*, *l'homme révolté*, *der umbehauste Mensch*, proscrisul, paria. Dostoievski vedea în el cea mai sfîșietoare dintre creaturile lui. În carnetele de însemnări pentru *Adolescentul*, el declară: « Eu singur am evocat condiția tragică a omului subteran, tragicul suferințelor lui, al pedepsei lui voluntare, al aspirațiilor sale către ideal și al neputinței de a-l atinge; eu singur am evocat privirea lucidă cu care acești nenorociți sfredelesc fatalitatea condiției lor, o fatalitate împotriva căreia este inutil să te agiți ».

În tragedia orașului, omul subteran este cel care suportă umilirea și în același timp corul ale cărui comentarii ironice dezvăluie ipocrizia convențiilor. Omul

marilor profunzimi posedă inteligența fără putere, dorința fără mijloace. Revoluția industrială l-a învățat să citească și i-a dat un minimum de recreație; dar triumful simultan al capitalului și al birocrației l-a lăsat fără haină. El stă cocoțat în fața pupitrului de funcționar, — Bartleby în Wall-Street sau Joseph K. în biroul lui, — trudește cu o servilitate acră, visează lumi mai bune și se reîntoarce seara acasă tîrîndu-și picioarele. El trăiește în acele spații pe care Marx le-a definit ca pe niște ținuturi periferice dezolante între proletariat și adevărata burghezie. Gogol a povestit ce i se întîmplă omului subteran cînd, în sfîrșit ajunge să-și cumpere o manta, și fantoma lui Akaki Akakievici Bașmașkin vine să-i chinuie nu numai pe birocrații și paznicii de noapte din Petersburg, ci și imaginația romancierilor europeni și ruși pînă la Kafka și Camus.

Cu toată importanța arhetipului lui Gogol și cu toate că Dostoievski revendică, pe bună dreptate, originalitatea cărții sale *Însemnări din subterană*, omul subteran are rădăcini în antichitatea cea mai îndepărtată. Dacă vedem în el acel *ewig verneinde Geist*, ghimpe al disprețului în coasta creației sale, el este la fel de bătrîn ca și Cain. În realitate, el datează de pe vremea întîiului Adam, căci după căderea în păcat, o parte din fiecare om s-a scufundat în lumea subterană. Înfățișarea, tonul de sarcasm, amestecul de abjecție și aroganță care sînt atribute ale personajului dostoievskian pot fi observate la Thersit al lui Homer, la parazitii satirei și comediei latine, la legendarul Diogene și în dialogurile lui Lucian.

Tipul apare de două ori în Shakespeare: Apemantus și Therist. La primirea binevoitoare a lui Timon, « filozoful morocănos » răspunde:

Nu
Nu voi fi binevenit pentru tine.
Venit sînt ca să m-azvîrli afară.

Asemeni naratorului dostoievskian, Apemantus vine pentru « a observa » și obligația de a se îndopa la masa unui bogat îl face să turbeze. Iubește adevărul cînd acesta rănește și sinceritatea se încrustează cu mari caractere în felul său de a se înciuda. Cît despre Thersit, numele lui îl desemnează pe Trusoțki din *Eternul soț*, care citează distihul celebru din *Siegesfest* al lui Schiller:

Căci Patrocle e sub piatra funerară
Și Thersit plutește înspre țară.

Nu e sigur că Dostoievski a cunoscut versiunea shakespeariană, deși există această probabilitate. În *Troilius și Cressida* găsim monologul lui Thersit, care ar fi putut prea bine să slujească de motto *Însemnărilor din subterană:* « Ei bine, Thersit ! Iată-te pierdut în labirintul furiei tale ! Elefantul de Ajax se va înfierbînta aşijderi? El mă bate și eu îl iau peste picior. O, frumoasă satisfacție ! Mai bine era altminteri: să-l bat eu iar el să mă fi batjocorit ! Pe toți dracii ! Voi învăța să conjur și să cunosc demonii, și urile și pizmele mele nu vor rămîne zadarnice. »

Ca și Thersit, omul subteran vorbește fără încetare cu el însuși. Impresia lui de a fi « un altul » e atît de puternică încît vede « un altul » chiar în oglinda sa. El este opusul lui Narcis, și insultă creația tocmai pentru că nu poate să creadă că un lucru atît de abject cum e el însuși a putut fi creat după chipul lui Dumnezeu. Invidiază avuția și puterea celor avuți; ironia nu ține de cald iarna, dar în pivnița sa, în « labirintul furiei lui », el urzește planuri de răzbunare. El va « convoca demonii », și într-o zi funcționărașii care sînt deasupra lui, birjarii care-l împroașcă cu noroi, îngîmfații valeți care-i închid ușa în nas, cuconițele care-și bat joc de surtucul lui zdrențuit, proprietarul care-l pîndește pe scară în întuneric, toți aceștia se vor tîrî la picioarele lui de cuceritor. Acesta-i visul lui Rastignac, al lui Julien Sorel, e himera permanentă a acestei mul-

ţimi de impiegaţi famelici şi de perceptori fără slujbă care contemplă din stradă ferestrele în sărbătoare ale romanului secolului XIX.

Dar omul subteran este necesar superiorilor săi. În momentele lor de trufie, el le reaminteşte că sînt muritori; el este bufonul care spune adevărul şi confidentul care surpă iluzia. Cîte puţin din el există în Sancho Panza, în Leporello din *Don Juan* care-şi reclamă simbria pînă la porţile infernului, în Wagner din *Faust*. Fie că se face ecoul stăpînilor, fie că-i contrazice sau îi interoghează, el joacă un rol în procesul care conduce personajul la cunoaşterea de sine, proces care e — o vedem în rolul Nebunului din *Regele Lear* — unul din principalii factori motori ai tragediei. În tragedia clasică, omul subteran a devenit, graţie regulilor bon-tonului, un curtezan respectuos; dar şi-a păstrat funcţia esenţială: el dă în vileag ipocriziile limbajului nobil şi-i obligă pe nobilii eroi să-şi trăiască momentele de adevăr (să ne gîndim la rolul Doicii în *Phedra*). Astfel, confidenţii — la Corneille ca şi la Racine — marchează un progres al omului subteran: privit mai întîi ca un paria, ca un individ literalmente « aparte » el e recunoscut de aci înainte drept unul dintre elementele totdeauna prezente în conştiinţa umană.

Această recunoaştere era latentă în teatrul moralizator al Evului Mediu, unde vedeam Buna şi Reaua Conştiinţă luînd formă umană pentru a-şi disputa sufletul majestăţii sale « Toată lumea » sau al lui Faust. Dialogurile alegorice între « raţiune » şi « pasiune », în poezia amoroasă şi filozofică a Renaşterii şi Barocului, presupun aluziv acelaşi lucru. Însă numai în secolul XVIII apare noţiunea personalităţii multiple, a conflictului din lăuntrul aceleiaşi conştiinţe, în care curentele impure, cărînd ironia şi iraţionalul, pot fi mai autentice decît imaginea coerentă şi rezonabilă oferită lumii exterioare. Se întîmplă atunci, cum scria Berdiaev în studiul asupra lui Dostoievski, că « o prăpastie s-a deschis în adîncurile omului însuşi şi acolo, Domnul şi Cerul, Diavolul şi Infernul, s-au revelat din nou ». Primul personaj « modern » a fost, după cum remarca Hegel, nepotul lui Rameau, în dialogul imaginar al lui Diderot. El este; pe deasupra, un strămoş direct al omului subteran.

Muzician, mim, parazit, filozof, nepotul lui Rameau este în acelaşi timp arogant şi servil, energic şi indolent, cinic şi candid. Se ascultă, aşa cum un violonist îşi ascultă instrumentul. Ca înfăţişare, el este tipul speciei subterane: « Mie, biet nenorocit, de cum m-am întors seara în mansarda mea şi, vîrît în rabla mea de pat, m-am chircit sub pătură, pieptul mi s-a strîns şi respiraţia mi s-a îngreunat; un soi de scîncet abia auzit, acolo unde un financiar ar face să răsune apartamentul şi ar uimi toată strada ».

În arhitectura simbolismului, mansarda este inversul pivniţei. Pivniţa sau, în limbaj dostoievskian, spaţiul imediat de sub podea, oferă imaginea cea mai puternică. Avem tendinţa să ne reprezentăm sufletul în etaje şi ne-am însuşit obişnuinţele limbajului care sugerează că forţele revoltei şi ale nesocotinţei urcă « din jos ».

Nepotul lui Rameau era profetic în multipla conştiinţă despre sine, şi de asemeni proclamînd acel gen de adevăruri pe care vechile convenţii literare le-au deghizat sau suprimat. El este unul dintre cei dintîi care ne-a lăsat confesiuni, în accepţia modernă a cuvîntului, şi astfel se află la izvorul unei lungi tradiţii. În *Însemnări din subterană*, această tradiţie este invocată deschis. Dostoievski însă, pretinde că precursorii lui, inclusiv Rousseau, n-au fost niciodată sinceri. Unii s-au drapat în zdrenţe; nici unul nu s-a arătat cu adevărat gol.

Potrivit faimoasei butade a lui Nisard, romantismul a probat că limbajul nobilimii nu însemna cu orice preţ noblеţea limbajului. Oamenii subterani au

mers mai departe. Ei au declarat că literatura care nu se ocupa decît de ceea ce se petrece la lumina zilei și în saloane — saloane ale sufletului și ale caselor — era complicea ipocriziei. Există în om mai multe tenebre decît își imaginase psihologia raționalismului. Ei și-au tras gloria din coborîrea spiritului în propriile adîncuri — o aventură atît de mare încît a răpit toată substanța realității exterioare. În 1799, într-o carte cu titlul semnificativ *Caracterele imaginației*, J.M. Chassaignon scrie: « Prefer *eul* meu tuturor celorlalte lucruri existente; singur cu acest *eu*, am petrecut cele mai dulci momente ale vieții mele; acest *eu* izolat, înconjurat de morminte și invocînd Ființa Supremă, va fi deajuns ca să fiu fericit pe ruinele universului ».

Imaginea finală vestește profetic extremele la care poate să ajungă solipsismul. Ea prefigurează, întocmai, afirmația naratorului din Dostoievski: « Într-adevăr, dacă mi se dă să aleg între sfîrșitul lumii și libertatea de a-mi bea ceaiul, vă afirm că universul ar putea să se ducă dracului, din moment ce eu aș putea continua să-mi beau ceaiul ».

Însă deși succesorii lui Diderot, și Dostoievski însuși, au ajuns să dea o imagine multiplă a sufletului individual și au făcut să progreseze imens vocabularul inconștientului, figura omului subteran a trecut printr-un stadiu intermediar curios. Noua psihologie a încercat să se exprime și să se concretizeze cu ajutorul « dublului » din literatura neo-gotică. O jumătate a « dublului » încarnează elementele obișnuite, raționaliste și sociale ale omului. Cealaltă jumătate încarnează ce este în el demonic, subconștient, ostil rațiunii și criminal în forță. Cîteodată — ca în povestirile lui Poe și Musset sau cum se întîmplă cu Ahab și Fedallah, Mîșkin și Rogojin — « dublul » semnifică coexistența fatală a două ființe interdependente, dar distincte. Sau « dublul » fuzionează chiar într-o singură făptură, în Jekyll-Hyde sau în Dorian Gray. Chiar cînd se slujește de versiunile cele mai simpliste ale mitului, ca în *Goliadkin* sau în colocviile lui Ivan Karamazov cu Diavolul, Dostoievski apare ca un scriitor dintre cei mai avansați în studiul schizofreniei. În *Însemnările din subterană* rezolvă cel mai bine problema care constă în a aduce în scenă, prin mijlocirea unei unice voci, haosul miilor de limbi ale conștiinței umane.

Nu voi încerca să studiez aici implicațiile pur filozofice ale operei. Dacă Dostoievski n-ar mai fi scris nimic altceva, el ar fi rămas în memoria oamenilor ca unul dintre marii ziditori ai gîndirii moderne. *Însemnări din subterană* se împart, cum se știe, în două părți, prima fiind în esență un monolog despre dubla noțiune paradoxală a voinței libere și a legii naturale. Reinhard Lauth discută importanța epistemologică a acestui text în vastul lui tratat, *Die Philosophie Dostoyevskis*. El sugerează că o mare parte are ca obiect respingerea optimismului utilitar și empiric al lui Bentham și Buckle (în repetate rînduri, în bruioanele pentru *Frații Karamazov*, Dostoievski dialoghează cu Buckle) Lauth pretinde în plus că o interpretare existențialistă a *Însemnărilor din subterană* — aceea a lui Chestov de exemplu — se înșeală prin aceea că neglijează ironia tonului lui Dostoievski și caracterul conservator al opiniilor sale personale.

Există de asemeni o literatură substanțială asupra materiei psihologice și psihanalitice din *Însemnări din subterană*. . .

Însemnări din subterană constituie o tentativă nouă, mai cu seamă prin conținutul ei decît prin vreo răsturnare ori aprofundare a formei narative. Modul este esențialmente dramatic: comprimînd cursul evenimentelor exterioare într-o serie de crize, Dostoievski îl obligă pe narator să recurgă la acea sinceritate delirantă pe care făpturile umane, în împrejurări mai puțin dramatice, o rezervă gîndurilor de nemărturisit. În *Însemnări din subterană*, sufletul și sminteala se

confruntă în fundul unei prăpăstii de neliniște torturantă și cititorul surprinde adevăruri la fel de îngrozitoare ca acelea surprinse de Dante în Infern.

Decorul este de cel mai pur Dostoievski: « O cameră mizerabilă, infectă » la marginea Petersburgului, « orașul cel mai complicat, cel mai corupt de pe glob ». Vremea este la unison: « Astăzi a căzut o zăpadă pe jumătate lapoviță, gălbuie, murdară. A căzut și ieri și tot astfel aproape toate zilele. Cred că această zloată mi-a amintit episodul pe care nu-l pot izgoni din mintea mea; așadar, poftim mărturisirea mea à propos de lapoviță ».

Urmează a doua parte care începe prin fraza: « N-aveam atunci decît douăzeci și patru de ani, și dusesem pînă la acea epocă o existență mohorîtă și dezordonată, aproape la fel de solitară cu a unui sălbatec ».

Îți vine să te gîndești la Villon, întîia mare voce subterană a marelui oraș european. La el, de asemeni, meditația se leagă de « zăpezile de odinioară » și de « zorile celui de al treizecilea an de viață » (și nu-i o splendidă coincidență că legenda Mariei Egipțiana, pomenită de Villon în numeroase poeme, reapare în *Adolescentul?*)

Acel « Eu » al *Însemnărilor din subterană* spune în mai multe rînduri că filozofia lui « este fructul a patruzeci de ani petrecuți în lumea subterană », patruzeci de ani petrecuți în această solitudine care este examenul minuțios al lui însuși. Era greu să nu se vadă aici un ecou al celor patruzeci de ani petrecuți de Israel, sau al celor patruzeci de zile petrecute de Christos, în pustiu. *Însemnările din subterană* nu pot fi considerate izolat; un strîns raport le leagă de valorile simbolice și temele marilor romane dostoievskiene. De pildă, faptul că prostituata se numește Liza. În tabloul final ea e așezată pe podea și plînge: « Acum știa totul. Știa că am batjocorit-o pînă-n măduva oaselor și că (ce să-i mai spună?) scurta mea pasiune izvorîse din dorința de răzbunare, din nevoia apăsătoare de a o obliga la o nouă nemernicie ».

Aceste rînduri sînt un comentariu la scena dintre Liza și Stavroghin din *Posedații* și prefigurează maniera în care romancierul va vorbi despre relațiile Soniei cu Rascolnikov din *Crimă și pedeapsă*. Nici tema simbolică a păcatului originar nu lipsește din povestirea naratorului. Cînd o întreabă pe Liza de ce a părăsit casa tatălui ei pentru un bordel, ea face aluzie la anumite nelegiuiri misterioase: « Cum ! dacă lucrurile erau *mai rele* acolo de cît aici? » Inconștient — dramatizarea fiind la fel de subtilă și sensibilă la toate modificările de valoare ca și în Shakespeare — omul subteran sesizează aluzia. El mărturisește că dacă ar fi avut o fiică ar fi iubit-o mai mult decît pe băieți. Citează cazul unui tată care sărută mîinile și picioarele fiicei sale și « o ia în brațe cînd doarme ».. Ar părea să fie aici o reminiscență directă din *Père Goriot*. Dar dincolo de asta, este tema incestului care, à propos de afacerea Cenci, a pasionat pe Shelley, Stendhal, Landor, Swinburm, Hawthorn și chiar Melville. Naratorul face o mărturisire revelatoare: el nu și-ar lăsa fiica să se mărite. « Pentru că, Dumnezeule bun ! aș fi fost gelos. Cum? Să îmbrățișeze un alt bărbat? să iubească pe un străin mai mult decît pe tatăl ei? Numai cînd mă gîndesc la așa ceva mi se face rău ! » Și conchide prin această idee a lui Freud, devenită clasică: « bărbatul care o iubește pe fiică este acela care face întotdeauna figura cea mai proastă în ochii tatălui ».

În *Însemnări din subterană* găsim și aspecte ce țin de mitul « dublului » pe care concepția dostoievskiană despre sufletul omenesc l-a făcut, de fapt, desuet. Posacul Apollon este totodată servitorul omului subteran și umbra lui inseparabilă: « Clădirea unde locuiam atunci era izolată; era adăpostul meu, dar și cușca mea, în care puteam trăi departe de toată omenirea; și nu știu pentru

ce rațiune infernală, Apollon părea să facă într-una parte din ea. În așa chip încît timp de șapte ani nesfîrșiți nu m-am putut hotărî să-i dau drumul ».

Și totuși, după ce ai pus deoparte elementele tradiționale ale *Însemnărilor din subterană* și ai consemnat strînsele afinități cu alte opere ale lui Dostoievski, originalitatea lor profundă continuă să se impună. Accente niciodată auzite pînă atunci au fost atinse cu o precizie admirabilă. Nici un alt text al romancierului nu a exercitat o influență mai mare asupra gîndirii și tehnicei romanești a secolului XX.

Portretul naratorului este o capodoperă fără precedent: « Vreau să vă spun, domnilor (ce importă dacă aveți ori nu chef să m-ascultați), de ce n-am putut niciclnd să devin o insectă. Vă declar solemn că am *dorit* adesea să ajung insectă, niciodată însă nu mi-am putut înfăptui dorința ».

Această idee, care conține cît se poate de limpede germenele *Metamorfozei* lui Kafka, continuă de-a lungul întregei povestiri. Alte personaje privesc personajul « ca pe un soi de muscă ». El însuși se descrie ca « viermele cel mai respingător . . . cel mai mizerabil de pe pămînt ». În ele însile aceste imagini nu sînt noi. Simbolismului insectei la Dostoievski i s-a descoperit sursa în Balzac (Cf. R.E. Matlaw « Recurrent Images in Dostoievski », *Harvard Slavic Studies*, III, 1957). Ce este nou și zguduitor este folosirea metodică și perseverentă a acestor imagini pentru « a inumaniza » și a dezumaniza omul. Naratorul se « pitește » în vizuina sa; el așteaptă în « crăpătura zidului ». Conștiința pe care o are despre sine este infectată de animalitate. Vechile metafore care raportau omul la viermi și vermine, cea care înfățișează moartea omului, în *Regele Lear*, ca un masacru al muștelor săvîrșit cu plăcere, sînt transformate de Dostoievski în realități psihologice, în adevărate condiții ale spiritului. Tragedia omului subteran este, literalmente, că se retrage din condiția umană. Această retragere apare limpede în cruda ei neputință, cînd este mișcat de Liza. La sfîrșit, își dă perfect seama de asta: « Ne este de ajuns să fim chiar făpturi umane — s-avem carne, și sînge cu adevărat, fiecare. Ne e rușine să fim oameni — găsim asta nedemn de noi ».

Dacă există un element important adus de literatura modernă în viziunea noastră despre lume, atunci este cu siguranță acest sens al dezumanizării.

De unde vine el? Poate este un rezultat al industrializării vieții, al diminuării valorii persoanei umane sub efectul mohorelii, al nespusei monotonii proprie procedeelor industriale. În *Însemnări din subterană*, Dostoievski descrie « mulțimea de muncitori și meseriași care se zoresc (cu chipul istovit pînă a nu a mai avea aproape nimic omenesc). » Alături de Engels și Zola, el a fost unul dintre cei dintîi care a văzut cum munca în uzină poate șterge de pe chipul omului trăsăturile individuale sau licăririle inteligenței. Dar oricare i-ar fi originile, « rușinea de a fi om » a luat în secolul nostru proporții infinit mai sinistre decît cele închipuite de Dostoievski. În parabola sa *Dobitoacele*, Pierre Gascar istorisește cum domnia vitelor se substituie celei a oamenilor în lumea lagărelor de concentrare și a camerelor de gazare. La un mod minor, totuși grav, James Thurber a arătat deșteptarea animalului sub acoperămîntul destrămat, imperfect, al pielei omenești. Căci după *Însemnări din subterană* știm că insecta este în curs de a triumfa asupra omului. În mitologia antică, oamenii erau semi-zei; în mitologia post-dostoievskiană, fățarnicii sînt semi-oameni.

Însemnările din subterană duce la noi limite concepția anti-eroicului. Mario Praz a demonstrat că abandonul tipului eroic este unul din marile curente ale romanului victorian. Gogol și Gonciarov au făcut din protagonistul ne-eroic o figură simbolică a Rusiei contemporane. Dar Dostoievski a mers mai departe. Nara-

torul său nu afectează numai conștiința degradării lui și desgustul de sine, ci este din tot sufletul odios. Își povestește experiențele abjecte, în care întrevede « o pedeapsă binemeritată », cu o surescitare rea. Aveți în vedere tulburătorul *Jurnal al unui nebun* de Gogol și *Jurnalul unui om de prisos* de Turgheniev; sînt încercări în genul non-eroicului, însă amîndouă nasc în noi compasiunea, prin grația și ironia cu care sînt prezentate. Ivan Ilici al lui Tolstoi, făptură desigur mediocră și egoistă, este în cele din urmă înnobilată prin tenacitatea sa în disperare. Dostoievski, în ce-l privește, se folosește de un stil veninos. « Copistul » ne spune, în post-scriptum, că acest « negustor de paradoxe » a scris și alte însemnări, dar nu merită osteneala de a le păstra. Sîntem lăsați în fața unui vid premeditat.

Ca pictor al anti-eroicului, Dostoievski a avut o legiune de discipoli. Adăugați metodei sale tradiția picarescă, mai veche, și veți avea confesiunile gidiene. *Căderea* lui Camus imită de o manieră palpabilă tonul și structura *Însemnărilor din subterană*. La Genet, logica destăinuirii și a degradării este împinsă pînă la scîrnăvie.

În sfîrșit, *Însemnările din subterană* sînt de o enormă importanță pentru că aici se formulează cu perfectă claritate o critică a rațiunii pure, care prinsese putere la numeroși scriitori romantici. Unele dintre pasajele în care naratorul se revoltă împotriva legii naturale au devenit pietre de încercare pentru metafizica secolului XX: « Dumnezeule ! Ce să fac cu legile Naturii și cu aritmetica, cînd tot timpul refuz să accept aceste legi și că doi ori doi fac patru ! Firește, n-o să-mi dau capul de perete dacă n-am puterea trebuitoare; și totuși n-am *să accept* acest zid pentru simpla rațiune că m-am zvîrlit asupra lui și n-am avut mijloacele să-l dărîm. »

Cum ar putea voința umană să ajungă la libertatea totală « dacă nu zvîrlindu-se asupra zidului? » se întreabă Ahab. Geometria non-euclidiană și reveriile mai greu de înțeles ale algebrei moderne au făcut spărturi în unele ziduri ale axiomei. Dar revolta naratorului dostoievskian înglobează totul. Respingînd și luîndu-i în rîs pe savanți, pe idealiștii hegelieni și pe acei ce cred în progresul rațional, omul subteran formulează o declarație de independență față de rațiune. Mult înaintea emulilor săi existențialiști, omul subteran proclama majestatea absurdului. De aceea și este Dostoievski atît de des citat în pantheonul metafizicii moderne alături de alți scriitori revoltați contra empirismului liberal — Pascal, Blake, Kierkegaard, Nietzsche.

Ar fi de un pasionant interes să scormonești izvoarele dialecticii dostoievskiene. Condorcet afirma că dacă oamenii spuneau *calculemus* — dacă ei înhățau sculele rațiunii într-o lume new-toniană — natura le răspundea. Dostoievski spune « Nu ». El spune « Nu » credinței lui Spencer în progres și psihologiei raționale a lui Claude Bernard (un om de geniu despre care Dmitri Karamazov vorbește cu o furie specială). S-ar putea examina rolul lui Rousseau în disprețul pe care omul subteran îl are față de autoritatea oficială, ca și în obsesia lui pentru supremația voinței. Între afirmația lui Rousseau — că singură conștiința personală este un judecător infailibil al binelui și răului, și-l face pe om asemeni lui Dumnezeu — și această convingere a naratorului — că poate respinge legea naturală și categoriile logicii convenționale — există o legătură complexă și autentică. Dar acestea sînt chestiuni care cer un studiu mai tehnic.

Ceea ce trebuie scos în evidență este faptul că *Însemnările din subterană* sînt o strălucită rezolvare a problemei pusă formei literare cu conținut filozofic. Spre deosebire de *povestirile filozofice* din secolul luminilor și de romanele lui Goethe, în care partea speculației este cu bună știință exterioară ficțiunii, *Însem-*

nările din subterană sudează abstractul și dramaticul; sau, cu terminologia lui Aristot, fuzionează « gîndirea » cu « intriga ». Sub acest unghi, nici *Zarathustra* lui Nietzsche, nici alegoriile teologice ale lui Kierkegaard nu dau impresia unei astfel de reușite. Alături de Schiller, pe care l-a privit totdeauna ca modelul său, Dostoievski furnizează un rar exemplu de echilibru creator între impulsurile poetice și filozofice.

Însemnările din subterană sînt cu adevărat o *sumă* dostoievskiană, chiar dacă recunoaștem că ideile naratorului nu se pot identifica cu programul politic și ortodoxia oficială a romancierului. Firește, nicăieri în altă parte, contrastul dintre el și Tolstoi nu apare mai pronunțat. Pînă și în abjecție, un personaj tolstoian rămîne om; ba chiar, umanitatea lui devine atunci mai profundă, mai strălucitoare. Cum observă Isaiah Berlin, Tolstoi vede omul « în lumina naturală și directă a zilei ». Prăbușirea halucinantă a umanului în bestial era străină viziunii sale. Și sub cel mai întunecat aspect al său, pesimismul tolstoian este corijat de această credință profundă că ființele omenești nu se mulțumesc să se « supună », pentru a folosi distincția lui Faulkner, ci mai curînd « triumfă ».

« Anti-eroii » lui Tolstoi — bunăoară naratorul din *Sonata Kreuzer* — păstrează în suferință o calitate umană și o atitudine morală categorică, și astfel alcătuiesc niște lumi străine masochismului plin de fiere al omului subteran. Diferența izbucnește pe neașteptate în magnificul dialog dintre Apemantus al lui Shakespeare și Timon, decăzut. Dar chiar cînd acesta din urmă nu mai este decît ură și batjocură a lui-însuși, păstrează încă un « aer glacial » față de « impetuosul șambelan ».

Cu toate că respinge pe oamenii școlii și pe doctrinari, filozofia lui Tolstoi este profund raționalistă. Toată viața sa, el a căutat principiul unificator grație căruia miile de înfățișări ale vieții să se poată acomoda cu existența unei ordini. Omagiul adus de Dostoievski absurdului, lupta lui împotriva mecanicei curente a tautologiei și a definiției vor fi părut lui Tolstoi un fel de nebunie morocănoasă. Tolstoi era, potrivit cuvîntului lui Viazenski, un « nihilist ». Dar nihilismele lui erau lovituri de secure pentru a deschide drum luminii. Felul cum zugrăvește el viața duce spre umanism, spre acel « Da » final din monologul lui Molly Bloom. În jurnalul lui, la 19 iulie 1896, Tolstoi notează că a văzut o tufă de brustur în mijlocul unui ogor; o mlădiță ce era vie: « înnegrită de colb, dar încă vie și roșie în mijloc . . . Îmi dădea chef să scriu. Pînă la urmă, ea afirma forța vieții și, izolată pe întinderea cîmpului, cu atît mai bine, a consfințit-o ».

Naratorul *Însemnărilor din subterană* exprimă prin faptele și vorbele sale un « Nu » final. Cînd Tolstoi îi spunea lui Gorki că Dostoievski « ar fi trebuit să studieze învățătura lui Confucius sau a budiștilor, aceasta l-ar fi calmat », omul subteran trebuia să fi urlat batjocoritor din fundul bîrlogului său. Timpul nostru i-a oferit materie să urle și să rînjească. Universul concentrațional — lumea lagărelor morții — confirmă în afara oricărei discuții intuițiile profunde ale lui Dostoievski asupra cruzimii omului, tendința lui, atît ca individ cît și ca hoardă, de a stinge în el ultimii tăciuni de umanitate. Naratorul subteran își definește specia « o creatură care merge pe două picioare, lipsită de recunoștință ». Și Tolstoi își dădea seama că recunoștința nu abundă, dar în loc de « creatură » ar fi scris totdeauna « om ».

Oricît am găsi-o pe moment de demodată, observația aceasta indică pînă la ce punct condiția noastră a devenit inumană.

În românește de GEO ȘERBAN

O DILEMĂ FERTILĂ: TOLSTOI SAU DOSTOIEVSKI

LEONID LEONOV

Proorocul

Cînd generația mea și-a făcut apariția în lume, Dostoievski și Tolstoi se ridicau la orizontul literaturii ca niște culmi înzăpezite. Și de atunci și pînă astăzi oamenii recurg la aceste două nume ca la niște etaloane cînd e vorba de a aprecia fenomenele literare cele mai importante ale epocii noastre. Noi, scriitorii de astăzi, numărăm anii noștri de existență profesională pornind de la Dostoievski și Tolstoi. Pe vremea tinereții mele, după ce citeam cîte o carte în care erau comparați acești doi scriitori străluciți, simțeam totdeauna un fel de ciudă chinuitoare că cei doi giganți trăiseră fără să se cunoască unul pe celălalt, că între ei existaseră relații ciudate. Acești doi oameni aparținînd aceluiași popor, înrudiți prin chemarea lor, atît de apropiați unul de celălalt prin căutările lor spirituale, prin idealurile lor, proprii marii literaturi ruse, ne apar, nouă, urmașii lor, diferiți unul de celălalt, aș zice diametral opuși unul altuia. Și cînd stai să te gîndești, ei semănau chiar la înfățișare. Doar că unul avea chip de gînditor și ascet, iar celălalt privirea înflăcărată de profet. Au fost contemporani și originari din același ținut. Și, totuși, din motive pe care nu mi le pot explica, nu s-au întîlnit tot timpul vieții lor, n-au stat de vorbă, n-au discutat despre problemele capitale ale existenței umane. Totuși, Dostoievski s-a exprimat cu mult respect despre cel mai bun roman al lui Tolstoi, și la rîndul său, cea mai bună carte a lui Dostoievski, Frații Karamazov, *a fost găsită, după cîte îmi aduc aminte, pe măsuța de noapte a lui Tolstoi, după plecarea acestuia de acasă.*

Dostoievski și Tolstoi.

Două manifestări complet diferite ale spiritului național, ei s-au aflat amîndoi la izvorul orientărilor principale ale literaturii noastre; fiecare și-a avut pleiada sa de epigoni și elevi. Dar peisajul literar, cu toate coordonatele sale eterne, își are și el dialectica sa; în fața ochilor noștri se profilează tot mai evident o schimbare între

aceste două culmi. Rivalitatea începută cu aproape un veac în urmă și în prima ei parte atît de inegală, se încheie astăzi în favoarea lui Dostoievski. Să mi se ierte această comparație, poate nu întru totul potrivită. Nu am de gînd să compar dimensiunile celor două genii absolute, nici caracterul relativ progresist al concepțiilor lor de viață, care astăzi, la distanță foarte mare de timp, par a se apropia una de alta... Pe lîngă aceasta, se știe bine că fiecare epocă istorică se definește prin totalitatea interpretărilor felurite ce i se pot da... Mă refer la faptul că astăzi este privită cu interes subliniat metoda de creație a lui Dostoievski. Din punctul meu de vedere, îngust profesional, aceasta se definește printr-o mare densitate, printr-o putere de cuprindere foarte mare, de generalizare algebrică, aș zice prin caracterul shakespearian al partiturii sale filozofice, care exclude descrierile mărunte de moravuri, particularul și localul, pentru a reliefa în chip pur ideea rațională. Pe această cale, și-a dobîndit nemurirea de astăzi Feodor Dostoievski. Și cît de instructiv răsună astăzi cuvintele pe care le citez din amintire, strecurate într-o scrisoare către soție, ca un fel de scuză, în care-i spune că dacă lui i s-ar plăti pentru o coală de autor atît cît i se plătește lui Turgheniev, atunci operele lui, ale lui Dostoievski, s-ar citi și la jumătate de veac după moartea sa... Cu alte cuvinte în locul culorilor fundamentale, care permit cititorului și spectatorului dreptul plăcut de a compara, de a trage concluzii și de a face ipoteze (iar gradul de colaborare cu autorul definește în ultimă instanță succesul operei), Dostoievski introduce pentru prima oară culorile nevăzute ale spectrului solar, culori infra și ultra, care îi îngăduie să înfățișeze esența de o clipă, schimbătoare, a vieții contemporane, existența umană cu toată succesiunea straturilor sale metapsihice.

De aici situațiile și episodeale iraționale, absolut de neconceput dacă le proiectăm la lumina zilei, pe care cititorul mai puțin subtil nu le poate interpreta decît ca niște episoade patologice, în genul căsătoriei lui Stavroghin cu o infirmă.

Aș fi înclinat să înfățișez cele spuse mai înainte desenînd un peisaj real veridic, care ar putea rezista la o furtună, iar dedesubtul lui în subteranele laboratorului de creație al artistului aș desena o lume unică, fără asemănare, potențial furtunoasă chiar și pe timpul cel mai senin, o lume cum nu a mai existat alta. Sus ar fi lumea viguroasă, concretă, a lui Tolstoi, jos mirajurile labile ale lui Dostoievski.

Cît de des trebuie să tot demonstrăm că personalitatea autorului este cu mult mai importantă decît tematica creației sale... Orice personalitate, dar nu a oricăruia dintre scriitori. Adversarii acestei opinii trebuie să se mîngîie cu ideea că pot să înfățișeze fără teamă de a fi pedepsiți cele mai sacre evenimente în cadrul unui film mediocru pe jumătate documentar, pe jumătate gazetăresc. Există și această posibilitate de a transmite generațiilor experiența sîngeroasă a omenirii acumulată în ultimele decenii după toate cele ce am trăit nu de mult și în așteptarea viitorului.

Acest tezaur atît de prețios al omenirii, rod al meditațiilor în nopți fără somn și al oscilărilor, al inspirației și al decepțiilor, al disperării, reprezintă o materie primă extrem de prețioasă pentru capodopere încă nescrise, dar și dinamită pentru sufletele noastre suprasaturate de cunoștințe, dacă acest tezaur demonic nu va fi transpus la vreme pe hîrtie, turnat în bronz sau exprimat pe pînză, încătușat în cuvinte magice sau în note așa cum s-a întîmplat întotdeauna în istoria civilizației omenești. Zbuciumul de profet al lui Dostoievski a prevăzut zilele de astăzi și pe noi toți, prevenindu-ne ca să nu îngăduim să se nască din mîinile noastre idoli surdo-muți, care să privească în depărtările fumurii ale viitorului și să nu ne poată vesti ceea ce văd.

GAËTAN PICON

«Cel mai mare dintre toți romancierii?...»

Dostoievski? Pentru mine el a fost cîndva, după pregnanta expresie a lui Gide, « cel mai mare dintre toți romancierii ». Rămîne cu siguranță unul dintre cei mai mari, dar și-a pierdut acest privilegiu. Febra lui se confundă pentru mine cu aceea a adolescenței. Mă mai bîntue, însă e adevărat că nu mă mai obsedează: mi-am urmat drumul. Lui Dostoievski i-l prefer pe Tolstol care, altădată, mi se părea insignifiant pe lîngă dînsul. Tolstoi îmi dăruie lumea, pe care febra o disimulează; și mi-o dăruie într-un fel de tăcere, ce spune cu mult mai mult decît cuvîntul vehement, inepuizabil al celuilalt — o tăcere obscură și clară.

Ce înseamnă Dostoievski acum — pentru tineri și nu numai pentru tineri: pentru acei care n-au început prin a-l iubi — auzind spunîndu-se cînd începeau să citească, că este « cel mai mare dintre toți romancierii »?

În pofida acestui caracter adolescentin pe care i-l găsesc, el nu mai contează pentru adolescenți. Dealtminteri împărtășește această soartă cu cei mai mulți dintre marii romancieri la care se gîndea Gide. Sînt citiți din ce în ce mai puțin, mi se pare. Cinematograful procură echivalențe mai intense ale suspense-ului și identificării cu eroul — prezente în apetitul nostru de lecturi romanești. Și acela care citește se oprește adesea la jumătatea drumului, dacă întîlnește o operă ce-l mulțumește: a citi îi stîrnește pofta și prilejul de a reflecta, mai mult decît de a citi altceva; dacă accepți « spațiul literar », ai din ce în ce mai puțin dorința de a-l mobila, de a-l completa istoric. Acei care iubesc la Camus, bunăoară, ceea ce vine de la Dostoievski, n-au în mod necesar dorința, chiar dacă sînt îndemnați, să călătorească atît de departe.

Dar acei care trăiesc în literatură, care vorbesc despre ea, Dumnezeu știe cu cîtă subtilitate! dacă-l neglijează pe Dostoievski (sau aproape), o fac fără îndoială din alte motive decît o asemenea lenevie. Înseamnă, mi se pare, că suporți din ce în ce mai greu povara, și eventuala ușurătate, a conștiinței de sine. Această febră adolescentină a devenit o angoasă atît de vastă încît excedează capacitatea de a o conține, a persoanei: este o apă pe care trebuie s-o asvîrli, s-o răspîndești pe sol. Kafka este actual pentru că, la el, buzunarul persoanei s-a rupt, recipientul s-a sfărîmat: angoasa nu mai este rău meu, este culoarea aerului.

Nu mai este rău meu: deci, nu mai este nici avutul meu. Modul în care Dostoievski se exaltă de neliniștea sa și pe care o transcede pentru a făuri din ea o operă de artă (chiar grăbită, și după aprecierea lui Tolstoi, stîngace), îl îndepărtează de acei care refuzînd povara, își interzic logic să se joace cu ea. Să-ți facă plăcere lectura unui mare romancier a devenit suspect, mai puțin din puritanism sau fals scrupul cît din voința de a închide toate căile de acces posibile către conștiința personală. Nu se mai citește mult Dostoievski, dar se citesc mult Sade, Bataille, Artaud. Înseamnă că nu-i vorba să-ți placă. Și înseamnă că nu-i vorba să suferi cu adevărat din cauza a cea ce depășește în asemenea măsură limitele unei sensibilități — o durere atît de pustiitoare, distructivă, copleșitoare, încît face din tot pămîntul un același trup, unde fiecare din noi nu mai este decît un punct de anestezie.

Temperatură a Vestului... La Est, unde Dostoievski pare încă mai departe, calea pentru a-l regăsi e poate mai scurtă?

Exclusivitate Secolul20

DOMINIQUE ARBAN

Prima expresie a unui antagonism

. . .Vreau să adaug aici, în legătură cu *Idiotul* o reflexie a cărei concluzie îmi pare indiscutabilă. Care este numele şi patronimul lui Mîşkin? Lev Nikolaevici. *Este numele şi patronimul lui Tolstoi*

Ştim că Dostoievski îşi admira rivalul. Încă din perioada cînd era în Siberia, citind o revistă ce ajunsese la Semipalatinsk, scrie într-o scrisoare: « Cine este necunoscutul care semnează L.T. povestirea *Copilărie* [1]? ». De atunci se măsoară cu acest « necunoscut » devenit ilustru. Şi, pizmaş cum ştim că era, admiraţia sa se împleteşte cu animozitate.

. . .*Posedaţii*, *Adolescentul* şi *Fraţii Karamazov* au o sursă comună într-un vast proiect care la început se intitula *Ateismul*, pentru a deveni *Hagiografia unui mare păcătos*. *Idiotul* apăruse în 67, concepţia *Ateismului* datează din 68. *Posedaţii* apar în 71, în 74 scriitorul lucrează la *Adolescentul*. Dar iniţial, nu sub acest titlu: la începutul primului bruion notează « Titlul romanului este DEZORDINEA.» (Majusculele îi aparţin lui Dostoievski).

E vorba despre o scriere anti-Tolstoi. Vrea să demonstreze că acest mare scriitor pe care-l admiră — dar pe care niciodată n-a vrut să-l întîlnească. . . — nu este decît « supravieţuitorul epocilor revolute ». Îl însărcinează pe Versilov cu rechizitoriul său: scriitorul preferat de acesta este mai degrabă « un istoriograf al aristocraţiei noastre: (. . .) ia un nobil încă din copilărie şi adolescenţă, îl arată în sînul familiei,

[1] « Copilărie şi Adolescenţă » de Tolstoi

Simbolismul greu de semnificaţii cu care Dostoievski învesteşte numele personajelor sale este remarcat şi de George Steiner. În cartea din care publicăm un fragment în altă parte a revistei, criticul englez descifrează în onomastica eroilor dostoievskieni elemente revelatoare pentru metafizica scriitorului: « Dostoievski dă personajelor nume alegorice pentru a le caracteriza. Raskolnikov este « ereticul », cel ce trăieşte în schismă; Şatov, cel ce « ezită »; Stavroghin are în numele său cuvîntul grecesc însemnînd « cruce »; Aglae, cea « ardentă ». Romanul Fraţii Karamazov este constituit în jurul unui simbolism al numelor, luat de Dostoievski din calendarul bisericii ortodoxe. Alioşa este în acelaşi timp « cel care ajută » şi « omul Domnului »; Ivan este denumit după evanghelistul celei de a patra Evanghelii, căci şi el este chinuit de misterul cuvîntului; în Dimitri auzim ecoul lui Demeter, zeiţa pămîntului, ecou care ne duce la epigraful romanului, extras din Sf. Ioan: « Nisi granum frumenti cadens in terram mortuum fuerit, ipsum solum manet. . . » (. . . grăuntele de grîu, cînd cade pe pămînt, dacă nu va muri, rămîne stingher. . .) Feodor Pavlovici ascunde numele semnificativ de « dar al Domnului »; dacă încearcăm să lămu-

primii paşi şi primele lacrimi, şi totul este atît de coerent şi indiscutabil, încît , desigur, simţi că eşti de acord. De acord şi plin de ciudă (. . .) Ce copii încîntători, cu excelenţi şi fermecători părinţi care iau masa la club, ţin casă deschisă la Moscova, fiii mari intră la husari sau sînt studenţi la Universitate — dintre cei ce au *propriile lor echipaje*. . . » Da, dacă există invidie, rădăcinile ei se cufundă în trecutul lui Dostoievski în acea Şcoală superioară de ingineri militari unde a suferit cumplit de lipsă de bani, de ciudă împotriva condiscipolilor cu « echipaj », cu titluri nobiliare, cu averi şi situaţii sociale.

Or, el, Dostoievski, se identifică Rusiei vii, este omul « actualului », copilul unei societăţi pe care o socoteşte fără fundament, fără tradiţie. *Încîntătorii copii* ai lui Tolstoi, viaţa lor, se înscriu cu referire la obiceiuri, la o stabilitate şi la tradiţii dispărute: « Căci toate astea, ştiţi, înseamnă o literatură de nobili de la ţară ! »

Drept care, la sfîrşitul *Adolescentului* înscrie o *nota bene:* « A se cerceta în registre în legătură cu numele Rostov ». Asta spune mult ! Să se asigure că numele acesta a fost ales, în *Război şi Pace*, fiind un nume vechi, nobil, semnificînd o castă ce simboliza stabilitatea. Ca replică, el, scriitorul « familiilor hazardului », îşi înzestrează eroul — copilul din flori al unei serve — cu unul dintre cele mai nobile nume ale vechii Rusii: Dolgoruki, « Cum ! Dolgoruki, Prinţul? (exclamă un personaj; iar adolescentul răspunde): « Nu, Dolgoruki, simplu. »

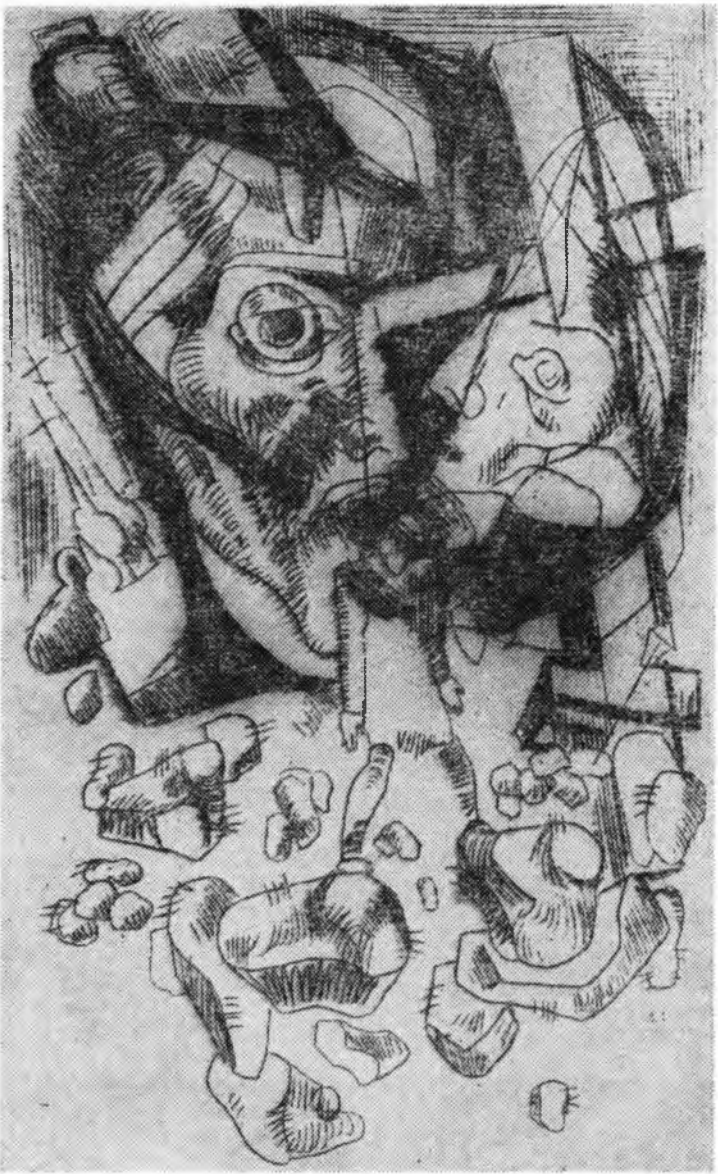
O dată acest lucru bine precizat, deşi succint, ipoteza mea, fără îndoială, va fi acceptată. Dacă Prinţul Mîşkin, orfan, fără familie, fără rădăcini, fără bagaje, cu o boccea pe umăr, epileptic pe deasupra, Prinţ prin titlu dar în fapt vagabond fără adăpost, cam « simplu » de altfel, care se numeşte Mîşkin în amintirea unei crime, se numeşte *Lev Nikolaevici*, se poate pretinde că este vorba de o pură întîmplare?

Sînt convins de contrariul. Ba chiar cred că acel *Lev Nikolaevici* îţi permite să datezi, cu toată fermitatea, momentul în care Dostoievski a avut conştiinţa de sine însuşi, ca antagonist al lui Tolstoi ! În orice caz, *să datezi prima expresie a acestui antagonism:* încă din timpul redactării « Idiotului ».

În româneşte de T. P.

---

rim această aluzie ironică şi paradoxală, ne vom găsi cu siguranţă la frontiera dintre simbolismul tradiţional al lui Dostoievski şi mitologia sa foarte personală şi mai puţin ortodoxă. Chiar în « Karamazov » găsim cuvîntul tătar care înseamnă « negru ». Alegorii analoage sînt implicit conţinute în numele eroinelor. Noţiunea de sophia, *înţelegere revelată, este un punct cardinal în teologia ortodoxă. Dostoievski asociază termenul cu dobîndirea înţelepciunii prin umilinţă şi suferinţă. De unde Sofia (Sonia) Marmeladov în* Crimă şi pedeapsă, *Sofia Ulitin, cea care străbate ţara vînzînd Evanghelii, în* Posedaţii, *Sofia Dolgoruki din* Adolescentul *şi pioasa mamă a lui Alioşa, Sofia Karamazov. În numele Mariei Timofeevna, şchioapa din* Posedaţii *şi poate figura cea mai pură în creaţia chinuită de Dumnezeu a lui Dostoievski, există o întreagă christologie. Numele mărturiseşte locul omului în drama salvării, în ceea ce Nemirovici-Dancenko a numit, vorbind de punerea lui în scenă a* Fraţilor Karamazov *la Teatrul moscovit în* 1911, *« spectacol-mister al romanului dostoievskian ».* (Tolstoi sau Dostoievski, *ed. Seuil*, 1963, *p.* 301—302).



Dostoievski și revelațiile secolului 20

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Confruntare cu Proust

În timp ce alți romancieri mari se află în declin, tîriți spre asfințit de misterioasa curgere a timpului, Dostoievski s-a instalat pe culmea cea mai înaltă. S-ar putea să existe un oarecare exces în entuziasmul de astăzi pentru opera sa și aș vrea să-mi rezerv dreptul de a o judeca într-un ceas de mai mare liniște. Dar în orice caz nu există nici o îndoială că Dostoievski s-a salvat din naufragiul general pe care l-a suferit romanul secolului trecut în primul sfert al secolului nostru[1]. *Și nu știu cum se face, dar motivele invocate aproape întotdeauna pentru a explica acest triumf, această capacitate de supraviețuire, mi se par eronate. Interesul pe care-l trezesc romanele lui este atribuit materiei acestor romane: dramatismul misterios al acțiunii, caracterul acuzat patologic al personajelor, exotismul sufletelor slave, atît de diferite, în haotica lor complexitate, de sufletele noastre, curate, drepte și clare. Nu neg că toate acestea contribuie la crearea plăcerii pe care ne-o produce Dostoievski; dar nu mi se par suficiente pentru a o explica. Ba mai mult, am putea considera aceste ingrediente ca pe niște factori negativi, care mai curînd ne deranjează decît ne atrag. Cine a citit aceste romane își poate aminti că lectura lor îi lasă, desigur învăluită în plăcere, o impresie apăsătoare, neplăcută și parcă tulbure.*

Materia nu salvează niciodată o operă de artă, și o statuetă de aur nu are neapărat valoare artistică. Opera de artă trăiește mai mult prin forma sa decît prin

[1] Fragmentul de față este un capitol din lucrarea *Ideas sobre la novela* (Ginduri despre roman), apărută în 1925.

◀ E. NEIZVESTNÎI, Ilustrație la „Crimă și pedeapsă"

materialul din care e făcută, și farmecul esențial pe care-l emană se datorează structurii sale, organismului său. Acesta este elementul artistic al operei și asupra lui trebuie să-și îndrepte atenția critica artistică și literară. Oricine posedă o sensibilitate artistică delicată va simți un semn de filistinism atunci cînd, în fața unui tablou sau a unei producții poetice, cineva ar semnala drept factor decisiv « subiectul ». Desigur că fără acesta nu există operă de artă, așa cum nu există viață fără procese chimice. Dar așa cum viața nu se reduce la acestea, ci începe să fie viață abia cînd adaugă la legea chimică structura sa originală de un nivel superior, tot astfel opera de artă este operă de artă datorită structurii formale pe care o impune materiei sau subiectului.

Întotdeauna m-a surprins faptul că pînă și unii oameni de meserie nu înțeleg că adevărata substanță a artei este elementul formal, care neștiutorilor li se pare ceva abstract și inoperant.

Punctul de vedere al autorului sau al criticului nu poate fi același cu acela al cititorului necalificat. Pe acesta îl interesează numai efectul final și de ansamblu pe care opera îl produce asupra lui, și nu e preocupat să analizeze cauza plăcerii sale.

Așa se face că s-a vorbit mult despre ceea ce se întîmplă în romanele lui Dostoievski, dar nu s-a vorbit aproape de loc despre forma lor. Caracterul neobișnuit al acțiunii și al sentimentelor înfățișate de acest formidabil scriitor a atras întreaga atenție a criticilor și i-a împiedicat să descopere aspectele adînci ale operei, care, ca în orice operă artistică, sînt întotdeauna tocmai acelea care par secundare și superficiale: structura romanului ca atare. De aici rezultă o ciudată iluzie optică. Se atribuie lui Dostoievski caracterul inconștient, tulbure al personajelor sale, și autorul e transformat într-un personaj de roman. Personajele lui Dostoievski par a fi fost create într-un moment de extaz demonic de către o putere elementară și anonimă, înrudită cu fulgerul și cu vijelia.

Dar toate acestea nu sînt decît magie și fantasmagorie. O minte trează, chiar dacă se complace să admire toate aceste imagini cosmogonice, nu le ia în serios, ci preferă la urma urmei ideile limpezi. S-ar putea să fie adevărat că omul Dostoievski a fost un biet energumen, sau, dacă vă place mai mult, un profet, dar romancierul Dostoievski a fost un homme de lettres, *un bun meseriaș perfect stăpîn pe meseria lui și nimic mai mult. Fără să reușesc pe deplin, am încercat de multe ori să-l conving pe Pio Baroja că Dostoievski era în primul rînd un desăvîrșit tehnician al romanului, unul dintre cei mai mari inovatori ai formei din istoria genului.*

Nu există exemplu mai bun pentru ceea ce am numit încetineala specifică genului. Cărțile lui numără aproape totdeauna multe pagini și totuși acțiunea prezentată e de obicei foarte scurtă. Uneori are nevoie de două volume ca să descrie un eveniment petrecut în numai trei zile, dacă nu chiar în cîteva ore. Și totuși, există oare situații care să posede mai multă intensitate decît cele din romanele sale? E o eroare să credem că intensitatea se obține povestind multe întîmplări. Dimpotrivă: puține și extrem de amănunțite, cu alte cuvinte, realizate. Ca în atîtea alte cazuri, guvernează și aici dictonul non multa, sed multum. *Densitatea se obține nu prin juxtapunere de nenumărate aventuri, ci prin dilatarea fiecăreia printr-o prezență stăruitoare a componentelor ei mărunte.*

Concentrarea tramei în timp și spațiu, caracteristică tehnicii lui Dostoievski, ne face să ne gîndim la un sens nebănuit pe care-l redobîndesc veneratele « unități » ale tragediei clasice. Această normă, care invită, fără să se știe bine de ce, la stăpînire și limitare, apare acum ca un procedeu fecund pentru obținerea unei densități interne, care este ca o presiune atmosferică înăuntrul volumului romanului.

Dostoievski nu pregetă niciodată să umple pagini întregi cu dialogurile nesfîrșite ale personajelor sale. Datorită acestui abundent flux verbal, noi ne saturăm de viața

lor sufletească, iar personajele imaginare dobîndesc o evidentă consistență |pe care nu le-ar putea-o conferi nici o definiție.

Este deosebit de sugestiv să-l surprinzi pe Dostoievski în vicleana sa comportare față de cititor. Dacă nu privești atent cum stau lucrurile, poți să crezi că autorul își definește fiecare personaj. Într-adevăr, aproape întotdeauna cînd prezintă un personaj, începe să ne înșire pe scurt datele sale biografice, în așa fel încît ni se pare că posedăm de la bun început o definiție suficientă a caracterului și a însușirilor sale. Dar de cum personajul începe de fapt să acționeze — adică să converseze și să execute acțiuni — ne simțim dezorientați. Personajul nu se comportă conform imaginii pe care acea presupusă definiție ne-o promitea. Primei imagini, conceptuale, pe care ne-a dat-o despre el, îi urmează alta, în care îl vedem trăind direct, și aceasta a doua imagine nu ne mai este definită de autor; ea se deosebește sensibil de prima. Atunci, printr-un inevitabil automatism, cititorul începe să fie neliniștit că personajul ar putea să-i scape din raza vizuală la răspîntia acestor date contradictorii și, fără să vrea, își mobilizează forțele în urmărirea lui, străduindu-se să interpreteze simptomele opuse ce i se oferă, pentru a obține o fizionomie unitară; adică, încearcă să-l definească el personal. Ei bine: același lucru se întîmplă fiecăruia în contactul cotidian cu ceilalți oameni. Hazardul îi aduce înaintea noastră, îi filtrează în sfera vieții noastre individuale, fără ca nimeni să-și asume misiunea oficială de a-i defini. În fiecare clipă avem în fața noastră realitatea lor dificilă, nu simplul concept despre ele. Și faptul de a nu deține niciodată îndeajuns secretul lor, această relativă lipsă de docilitate a aproapelui de a se ajusta complet la părerile noastre despre el, îi conferă o independență față de noi și ne face să-l simțim ca pe ceva real, efectiv și depășind imaginea noastră despre el. În felul acesta, iată-ne ajunși la o concluzie neașteptată: aceea că « realismul » lui Dostoievski — să-l numim așa, ca să nu complicăm lucrurile — nu se află în lucrurile și faptele relatate de el, ci în modul în care cititorul se vede obligat să aibă de a face cu ele. Nu materia vieții constituie « realismul » său, ci forma vieții.

Folosind această stratagemă de dezorientare a cititorului, Dostoievski ajunge la cruzime. Fiindcă nu numai că evită să ne lămurească secretul personajelor sale prin anticipații menite să le definească așa cum sînt, dar schimbă comportarea personajelor de la o etapă la alta, prezentîndu-ne fațete diferite ale fiecărei persoane, care astfel ni se par că se formează și se încheagă în fața ochilor noștri. Dostoievski eludează stilizarea caracterelor, lăsînd să transpară numai ambiguitatea lor, întocmai cum se petrec lucrurile în existența reală. Cititorul se vede obligat să reconstruiască profilul definitiv al acestor personaje schimbătoare, ezitînd și corectînd mereu, temîndu-se permanent să nu greșească.

Acestui procedeu și altora asemenea le datorează Dostoievski calitatea unică a cărților sale — mai bune sau mai puțin bune — de a nu părea niciodată false, convenționale. Cititorul nu se lovește niciodată de culisele teatrului, ci se simte cufundat de la început într-o cvasi-realitate perfectă, totdeauna autentică și eficace. Fiindcă romanul cere — spre deosebire de alte genuri poetice — să nu fie perceput ca atare, să nu se vadă cortina și nici scena. Balzac, citit astăzi, ne trezește din visul nostru romanesc la fiecare pagină, fiindcă ne face să ne lovim de schelăria romanelor sale.

Totuși, calitatea cea mai importantă a structurii pe care o dă Dostoievski romanelor sale e mai greu de explicat. Trebuie să constatăm deocamdată că acest obicei de a nu defini, ba chiar de a deruta, această continuă schimbare a caracterelor, această condensare în timp și loc și, în sfîrșit, această încetineală sau tempo lent *nu sînt procedee folosite de Dostoievski în exclusivitate. Toate romanele care mai pot fi citite astăzi coincid mai mult sau mai puțin în folosirea acestor procedee. Să luăm ca exemplu pentru literatura occidentală pe Stendhal, cel din marile sale romane.*

Roșu și negru, care, fiind un roman biografic, narează cîțiva ani din viața unui om, e compus în formă de trei sau patru tablouri, și fiecare dintre aceste tablouri se comportă ca un întreg roman al maestrului rus.

Ultima mare creație romanescă — imensa operă a lui Proust — dezvăluie și mai bine această structură secretă, ducînd-o într-un anumit fel la exagerarea ei.

La Proust, încetineala ajunge la extrem și se transformă într-o serie de planuri statice, fără nici o mișcare, fără progres și fără tensiune. Lectura operei lui Proust ne convinge că măsura acestui tempo lent *a fost depășită. Trama rămîne aproape anulată și se șterge pînă și ultima urmă de interes dramatic. Romanul se reduce astfel la o pură descripție imobilă, și, exagerînd exclusiv caracterul difuz, de atmosferă, rămîne lipsit de acțiune concretă, care este, la urma urmei, esențială genului. Observăm că îi lipsește scheletul, suportul rigid care asigură tensiunea și se prezintă ca o umbrelă fără nervuri de sîrmă. Fără schelet, trupul romanului se preface într-un nor fără formă, într-o plasmă fără contur, într-o pastă moale. De aceea am spus mai înainte că deși trama sau acțiunea are un rol minim în romanul actual, ea nu poate fi eliminată complet și își păstrează funcția, desigur numai mecanică, ca firul în șiragul de perle, ca sîrma la umbrelă, ca țărușii la cortul de campanie.*

Ideea mea — care, mai înainte de a fi respinsă de cititor, merită din partea lui, îl rog să mă creadă, cîteva momente de meditație — este, prin urmare, că așa-numitul interes dramatic nu are valoare estetică în roman, dar constituie totuși o necesitate mecanică. Rațiunea acestei necesități își are originea în legea generală a sufletului omenesc.

În românește de ANDREI IONESCU

NATHALIE SARRAUTE

De la Dostoievski la Kafka

Romanul — se aude repetîndu-se în mod obișnuit — se separă actualmente în două genuri bine distincte: romanul psihologic și romanul de situație. De o parte romanele influențate de Dostoievski, de cealaltă, de Kafka.

. . . Pe aceste pămînturi imense pe care Dostoievski le-a făcut accesibile, Kafka a trasat un drum, un singur drum strîmt și lung, l-a împins într-o singură direcție și a mers pînă la capăt. Pentru a înțelege, trebuie — depășindu-ne repulsiile — să revenim puțin în urmă și să ne cufundăm acolo unde-i tumultul mai mare. În chilia venerabilului preot Zosima, în prezența unei numeroase asistențe, bătrînul Karamazov intră în scenă și se prezintă: « Vedeți înaintea dumneavoastră un bufon, în adevăr un bufon ! Așa mă recomand . . . ei, e un vechi obicei ! » Și se răsucește, se strîmbă, un fel de epilepsie îi schimonosește toate mișcările; se scălîmbăează în atitudini grotești, descrie cu o feroce și aspră luciditate cum s-a

băgat în situații umilitoare; întrebuințează, vorbind, diminutive umile și agresive în același timp, cuvinte dulcege și usturătoare, scumpe multor personaje ale lui Dostoievski; minte cu obrăznicie și, prins în flagrant delict, imediat cade din nou în picioare . . . niciodată nu putem să-l surprindem nepregătit . . .

. . . Toate aceste răsuciri bizare — și puțin ne-ar păsa să le scoatem în evidență dacă nu s-ar mai găsi încă și azi unii, care, ca domnul Léautaud, își îngăduie să vorbească serios de « alienatul » Dostoievski — toate aceste sărituri dezordonate și grimase de o precizie riguroasă, fără concesii, nici cochetării, traduc în exterior — asemenea acului unui galvanometru care înregistrează amplificînd cele mai infime variațiuni ale unui curent — mișcări subtile abia perceptibile, fugitive, contradictorii, evanescente, slabe tremurături, chemări timide, abia schițate, și reculuri, umbre ușoare ce dispar, și al căror joc neîncetat constituie trama invizibilă a tuturor relațiilor omenești și substanța însăși a vieții noastre.

Fără îndoială, procedeele folosite de Dostoievski pentru a traduce aceste frămîntări ascunse erau procedee de primitiv. Dacă ar fi trăit în epoca noastră, firește instrumentele mai delicate de investigație de care dispun tehnicile moderne i-ar fi îngăduit să capteze asemenea emoții cînd se năștea și să evite toate acele gesticulații de neînchipuit. Dar dacă s-ar fi servit de tehnicile noastre, poate mai curînd ar fi pierdut decît să cîștige. Ele l-ar fi îndemnat să devină mai realist și de o minuțiozitate mai strîmtă, dar ar fi pierdut din originalitatea și îndrăzneala ingenuă a penelului său, și-ar fi pierdut puțin din puterea poetică de evocare și din forța lui tragică.

Și, s-o spunem imediat, ceea ce dezvăluie acele tresăriturl, acele ocoluri fulgerătoare, acele preziceri și confesiuni, n-are absolut nici o legătuă cu o amăgitoare și abstractă expunere de motive, la care se reproșează astăzi că ajung procedeele noastre de analiză. Emoțiile tainice, acel vîrtej necontenit, asemănător mișcării atomilor, pe care le dezvăluie grimasele, nu sînt ele însele nimic altceva decît acțiunea și nu se deosebesc de marile acțiuni de prim plan pe care ni le înfățișează un roman de Dos Passos sau un film, decît prin delicatețea, complexitatea, natura lor « subterană », pentru a folosi un cuvînt scump lui Dostoievski.

Aceste frămîntări le găsim, în grade diferite de intensitate cu variațiuni infinite, la toate personajele lui Dostoievski: la eroii din « Memoriile scrise într-o subterană », la Hipolit sau la Lebedeo, la Gruşenka sau Rogojin, și, mai ales, mai precise, mai complicate, mai delicate și mai ample ca aiurea la « Eternul soț ». Există, la el, ne amintim, aceleași salturi pe furiș, aceleași treceri savante, aceleași simulări, aceleași rupturi aparente, aceleași încercări de apropiere, aceleași extraordinare presentimente, aceleași provocări, același joc subtil, misterios, unde ura se învălmășește cu tandrețea, revolta și furia cu o docilitate de copil, abjecția cu cea mai autentică mîndrie, șiretenia cu ingenuitatea, culmea delicateții cu bădărănia cea mai sordidă, familiaritatea cu respectul; el tachinează, excită, atacă, se cațără și pîndește, fuge cînd e căutat, se instalează cînd e alungat, încearcă să înduioșeze și curînd mușcă, plînge și își dezvăluie iubirea, se devotează, se sacrifică și cîteva clipe pe urmă se apleacă cu briciul în mînă ca să ucidă ; vorbește același limbaj dulceag, puțin ironic și servil, presărat cu diminutive slugarnice și agresive, și cuvinte prelungite insidios prin sufixe șuierătoare ce, în limba rusă a timpului marcau un fel de respect acru și siropos; alteori își înalță grav statura bărbătească, domină, oferă daruri, iartă cu generozitate, zdrobește.

Atît de mult aceste atitudini se repetă în mii de situații diverse în toată opera lui Dostoievski încît i s-ar putea reproșa o oarecare monotonie. Avem impresia, uneori, că ne aflăm în prezența unei adevărate obsesii, a unei idei fixe.

« Toate aceste personaje, scrie Gide [1] sînt croite din aceeași stofă. Mîndria și umilința rămîn resorturile ascunse ale actelor lor, deși datorită dozajelor diverse, reacțiile sînt variate ». Se pare însă că umilința și mîndria nu sînt, la rîndul lor, decît modalități aparente. Dincolo de ele, există un alt resort mai ascuns, o frămîntare — mîndria și umilința nefiind decît repercusiunile ei. Firește, la această frămîntare inițială care impulsionează pe toate celelalte, la acest focar unde converg toate liniile de forță ce străbat imensa masă tumultuoasă — face aluzie Dostoievski, cînd vorbește despre acel « fond », « fondul meu etern », de unde extrage — afirmă — « materia fiecăreia din lucrările sale, deși forma este diferită ». Acest loc de întîlnire, acest « fond » este destul de greu să-l definim. Poate am sugera o idee despre el spunînd că nu este altceva în definitiv, decît ceea ce Katherine Mansfield numea cu un fel de teamă și un ușor dispreț: « This terrible desire to establish contact ».

O nevoie continuă și aproape maniacă de comunicare umană, de o imposibilă și mîngîietoare îmbrățișare, bîntuie toate aceste personaje ca o amețeală, le îndeamnă în orice moment să încerce — indiferent prin ce mijloc — să-și croiască un drum pînă la altul, să pătrundă în el cît mai departe posibil, să-l facă să-și piardă tulburătoarea, insuportabila sa opacitate și să-l îndemne să se destăinuie la rîndul lui, să-și dezvăluie secretele cele mai ascunse. Nesinceritățile lor trecătoare, șovăielile ascunse, tainele mărunte, contradicțiile și inconsecvențele în atitudinea lor, pe care par uneori să le multiplice din plăcere, făcîndu-le să scînteieze în ochii celuilalt — nu sînt pentru ei decît cochetării, nazuri pentru a stîrni curiozitatea și a-i obliga să se apropie sufletește. Umilința lor nu este decît o chemare timidă, ocolită, o manieră de a se arăta foarte apropiabil, accesibil, dezarmat, deschis, gata să se dăruiască, să se destăinuiască, abandonîndu-se cu totul înțelegerii, generozității altuia: toate barierele pe care le înalță demnitatea, vanitatea, sînt doborîte, fiecare poate să se apropie, să intre fără frică, accesul e liber. Și neașteptatele lor tresăriri de mîndrie nu sînt decît încercări dureroase în fața refuzului intolerabil, a respingerii categorice a apelului lor, cînd avîntul le e sfărîmat, cînd calea pe care căutase s-o ia umilința lor e zăgăzuită, pentru a da repede înapoi și izbutește să restabilească legătura sufletească, să recîștige încrederea altuia, luînd un alt drum de acces, prin ură, prin dispreț, prin suferința sau printr-o acțiune scînteietoare, printr-un gest îndrăzneț și generos.

Din această imposibilitate de a se stabili temeinic la depărtare, la distanță, de a se ține « mîndri » protestînd, sau chiar numai nepăsători, provine maleabilitatea lor ciudată, o stranie docilitate, cu care în fiecare moment, ca și cum ar vrea să-i potolească pe ceilalți, să-i îmbuneze, ei se modelează după înșeși imaginea lor pe care alții le-o transmit. De aici această impulsionare care-i îndeamnă în orice moment pe acei care se simt umiliți să se umilească mai mult, forțîndu-i și pe alții să se bălăcească cu ei în aceeași umilință. Dacă, după cum observă André Gide [2] « ei nu știu, nu pot să devină geloși », dacă nu cunosc din gelozie decît suferința, înseamnă că rivalitatea pe care o presupune gelozia dă naștere tocmai acestui insuportabil antagonism, rupturei pe care ei vor s-o evite cu orice preț; și această rivalitate este la ei în fiecare moment distrusă, copleșită de o curioasă tandrețe, sau de un simțămînt foarte specific pe care de abia dacă-l putem denumi ură, și care nu este la ei decît o manieră de a se apropia de rivalul lor, de a-l atinge, de a-l îmbrățișa prin obiectul iubit.

---

[1] André Gide: Dostoievski, p. 145
[1] Idem, p. 185

Acest refuz categoric, « acest înțelept nu înțeleg » despre care vorbea Rilke și despre care afirma că înseamnă « a accepta să fii singur, atunci cînd a lupta și a dispreți sînt modalități de a participa la lucruri, » acest « nu înțeleg » nu se întîlnește la ei aproape niciodată. Cu siguranță contactul se stabilește. Chemarea este totdeauna auzită. Răspunsul vine, imediat, fie că este un avînt tandru sau de iertare sau chiar luptă și dispreț.

Căci, dacă pentru unii privilegiați ca Alioșa, părintele Zosima sau Idiotul, căile care conduc la celălalt sînt căile supreme, largi și drepte, ale iubirii — alții, mai puțin fericiți, nu găsesc înaintea lor decît drumuri mocirloase și întortochiate; unii nu știu să meargă decît de-andăratelea, izbindu-se de mii de obstacole, însă toți ajung la același țel.

Fiecare răspunde, fiecare înțelege. Fiecare știe că nu este decît un asamblaj întîmplător — mai mult sau mai puțin fericit — de elemente provenind din același fond comun, că toți ceilalți tăinuiesc în ei posibilitățile lor proprii, veleitățile lor proprii; așa se explică de ce fiecare judecă acțiunile altora cum le judecă pe ale sale, de foarte aproape, dinăuntru, cu nuanțele lor nenumărate și contradicțiile care împiedică clarificările, etichetările grosolane; așa se explică de ce nimeni nu poate să aibă despre conduita altuia o viziune paranoică, singura care îngăduie ura și oprobiul; așa se explică curiozitatea neliniștită a fiecăruia scrutînd neîncetat sufletul celuilalt; așa se explică acele surprinzătoare preziceri, presentimentele, luciditatea, acel dar supranatural de pătrundere, care nu sînt numai privilegiul celor pe care-i luminează iubirea creștină, ci al tuturor personajelor dubioase, al paraziților cu limbaj dulceag și acru, al larvelor ce colcăie fără încetare și se agită în străfundurile sufletului adulmecînd încîntați noroiul puturos.

Crima însăși, asasinatul care este ca o ultimă izbîndire a tuturor acestor frămîntări, fundul abisului spre care se apleacă toți în orice moment, plini de teamă și de atracție, nu este pentru ei decît o supremă îmbrățișare și singura neînțelegere definitivă. Dar chiar o asemenea supremă neînțelegere mai poate fi încă reparată datorită confesiunii publice prin care criminalul își « varsă » crima în patrimoniul comun.

În realitate, în toată opera lui Dostoievski, poate abia cu o singură excepție, neînțelegerea definitivă, ireparabila separație nu se produce niciodată. Dacă unul din cei doi parteneri își îngăduie cîteodată să se îndepărteze prea mult, îndrăznește « să-l ia de departe », « de la înălțime », cum face Veltașaminov în « Eternul soț », cînd « jocurile » terminîndu-se de mult, a redevenit omul de lume mulțumit, care fusese odinioară, înainte de a fi început să joace, o scurtă chemare la ordine e de ajuns (o mînă care refuză să i se întindă, trei cuvinte: « Și atunci, Lisa ? ») pentru ca imediat lustrul monden să se fisureze și să cadă, iar contactul sufletesc să fie restabilit.

. . . Această nevoie continuă de a stabili o legătură sufletească — trăsătură de caracter primordială a poporului rus căruia opera lui Dostoievski îi aparține atît de puternic prin toate rădăcinile ei — a contribuit să facă din pămîntul rus un pămînt ales, adevăratul pămînt al psihologicului.

În adevăr, ce poate fi mai potrivit decît acele pasionate întrebări și răspunsuri, acele apropieri și retrageri amăgitoare, acele îndepărtări și urmăriri, acele nazuri și atingeri, acele șocuri, mîngîieri, mușcături, acele îmbrățișări, ce poate fi mai potrivit să încălzească, să frămînte, să potolească și să răspîndească în afară uriașa masă tremurătoare al cărei flux și reflux neîncetat, vibrație abia perceptibilă, este însăși pulsația vieții ?

Sub presiunea tumultului, învelișul care-l acoperă se subțiază și se răsfiră. Se produce ca o deplasare din afară spre înăuntru, din centrul de gravitate al personajului, deplasare pe care romanul modern n-a încetat s-o accentueze.

S-a pomenit adeseori despre impresia de ireal — s-ar zice că toți sînt văzuți transparenți — pe care o produc eroii lui Dostoievski, cu toate descrierile minuțioase pe care scriitorul se simte obligat să le facă pentru a satisface exigențele epocii lui.

Personajele sale tind astfel să devină ceea ce personajele romanești vor fi din ce în ce mai mult, nu atît « tipuri » umane în carne și oase, ca acele pe care credem că le vedem în jurul nostru și a căror recenzare infinită pare să fie scopul esențial al romancierului, ci simple suporturi, purtători de stări sufletești uneori încă neexplorate pe care le regăsim în noi.

. . . Dar să ne reîntoarcem la Dostoievski, la acele frămîntări asupra cărora se concentrează toată atenția lui și a tuturor eroilor săi, frămîntări provenite dintr-un fond comun și care, asemenea picăturilor de mercur, caută neîncetat, prin învelișurile care le separă, să se unească din nou, să se amestece cu masa comună; aceste stări sufletești hoinare ce străbat întreaga sa operă, trec de la un personaj la altul, se regăsesc la toate, sînt refractate în fiecare potrivit unui indice diferit și ne înfățișează de fiecare dată una din nenumăratele lor nuanțe încă necunoscute, ne face să presimțim ceva care ar fi ca un nou unanimism.

Între această operă, sursă încă vie de căutări și de tehnici noi, grea încă de atîtea făgăduieli, și aceea a lui Kafka care se încearcă azi să i se opună, legătura pare evidentă. Dacă se consideră literatura ca o cursă de ștafetă niciodată întreruptă, se pare că romancierul Kafka a preluat ștafeta din mîinile lui Dostoievski, mai sigur decît din ale oricăruia altul.

Personajul său K. al cărui nume se reduce la o simplă inițială, nu este — ne amintim — decît cel mai neînsemnat dintre « suporturi ». Și sentimentul sau mănunchiul de sentimente pe care le colectează și le reține învelișul subțire, ce sînt oare dacă nu aceeași dorință pasionată și neliniștită de a « stabili o legătură sufletească », ce străbate ca un fir conducător întreaga operă a lui Dostoievski? Dar, în timp ce întrebările personajelor lui Dostoievski îl conduc să caute în lumea cea mai fratern posibilă — un fel de interpenetrație, de fuziune totală și totdeauna posibilă a sufletelor, toate eforturile eroilorlui Kafka tind către un țel în același timp mai modest și mai îndepărtat. Este vorba pentru ei să devină doar « în ochii oamenilor care îi privesc cu atîta neîncredere . . . poate nu prietenul lor, ci în sfîrșit concetățeanul lor » . . . sau să se poată prezenta și justifica în fața unor acuzatori necunoscuți și inaccesibili, sau să caute să salveze cîteva sărmane înșelătoare legături sufletești, cu toate piedicile chiar ale acelora care le sînt foarte apropiați.

Dar prin încăpățînarea sa disperată, prin profunzimea durerii omenești, prin suferința cumplită și părăsirea totală pe care o dezvăluie, această umilă căutare depășește planul psihologic și i se pot atribui toate interpretările metafizice.

Totuși acei care din nevoia de a simplifica, din părtinire sau preocupare didactică ar vrea să se asigure că eroii lui Kafka n-au nici o legătură cu aceste personaje romanești decît autorii lor, îi golesc de « orice gînd și orice viață subiectivă » și ni-i înfățișează ca « imaginea însăși a realității omenești despuiată de toate convențiile psihologice, » aceia n-ar trebui decît să recitească minuțioasele și subtilele analize ale personajelor kafkiene, îndată ce stabilesc între ele cea mai neînsemnată legătură sufletească. Așa sînt acele disecări savante ale atitudinei și sentimentelor lui K. față de Frieda, efectuate cu ajutorul celui mai fin bisturiu, rînd pe rînd de hangiță, pe urmă de Frieda, apoi chiar de K., dezvăluind jocul complicat al unor rotițe delicate, o scînteiere de intenții, de impulsii, de calcule, de impresii, de presentimente multiple și adesea contradictorii.

Dar asemenea momente de sinceritate, asemenea « stări de grație » sînt la fel de rare ca și simțămintele unora (iubire — dacă se pot numi astfel ciudatele relații dintre Frieda și K., sau ura hangiței față de K.)

Dacă am vrea să precizăm locul exact al operei lui Dostoievski de unde Kafka « a luat startul » l-am găsi fără îndoială în acele « Memorii scrise într-o subterană » care sînt, după cum am văzut, ca o ultimă limită, punctul extrem al acestei opere.

Eroul acestor Memorii *știe că pentru « ofițerul care-l ia de umeri și fără nici o explicație, fără un cuvînt, îl duce în altă parte și pleacă de lîngă el ca și cum n-ar exista », el nu este nimic altceva decît un simplu obiect; iar în ochii acelui Zverkov « cu cap de berbec » nu-i decît o « insectă curioasă »; el se simte, în timp ce încearcă să se amestece în mulțime și « să se strecoare în modul cel mai odios printre trecători », « asemenea unei insecte »; el « devine pe deplin conștient că nu este în mijlocul lor decît o « muscă », « o muscă periculoasă » . La acest punct extrem unde se află pentru o clipită — căci își va lua foarte repede revanșa, va găsi cu ușurință la îndemînă ființe umane (bunăoară Liza pe care ar putea s-o facă imediat să sufere și de care s-ar putea face iubit și urît) cu care cea mai strînsă fuziune va fi totdeauna posibilă — acest punct extrem care nu este decît o clipă încremenită ce va fi cu siguranță extins pînă la dimensiunile unui nesfîrșit coșmar, lumea fără ieșire unde se vor zbate eroii lui Kafka.*

Cunoaștem acest univers unde se joacă neîncetat o sinistră baba-oarba, unde se înaintează mereu într-o direcție falsă, unde mîinile întinse « zgîrie vidul », unde tot ce este se derobează, unde acela care este înhățat o clipă și pipăit cu o mînă nelinștită se transformă deodată sau scapă, unde chemările sînt totdeauna înșelătoare, unde întrebările nu primesc răspuns, unde « ceilalți » sînt acei care te azvîrl afară « fără să spună un cuvînt » însă cu toată forța posibilă, căci la ei « ospitalitatea nu se obișnuiește », ei « n-au nevoie de oaspeți », privesc fără să se clintească sau uită din distracție, nevăzînd mîna pe care « le-o întindeți, gîndindu-se mereu că o să le-o luați pe a lor », aceia care cînd sînt întrebați « dacă n-am putea să venim să-i vedem căci ne simțim cam singuri », se mulțumesc să-ți arunce adresa cu titlu « mai curînd informativ decît de invitație », aceia cărora dacă le spui că tocmai ai vrea să te așezi lîngă ei, răspund: « plec de aici »; aceia care în fața ta vorbesc de tine ca de un lucru și-ți observă mișcările, « la care chiar și caii reacționează » ca și cum ar vedea « acel du-te-vino al unei pisici »; acei care, cum face Klamm cu hangița într-o bună zi și fără ca ani și ani, o întreagă viață de meditație anxioasă să poți înțelege « de ce s-a întîmplat », — rup cu tine orice relație « nemai chemîndu-te niciodată și făcînd să nu mai fii chemat niciodată »; sau « ceilalți », sînt acele ființe pe jumătate omenești cu chipuri identice, ale căror gesturi infantile și de neînțeles ascund sub naivitatea și dezordinea lor aparentă o abilitate primejdioasă, în același timp șireată și obtuză; sînt acei oameni cu zîmbet enigmatic care vă observă de la distanță cu o curiozitate surizătoare și puerilă, care privesc « fără să-și vorbească, fiecare pentru sine, fără altă legătură decît țintă privirii lor », care se depărtează docil cînd sînt alungați și se reîntorc imediat la locul lor cu o încăpățînare mecanică și inertă de jucărie automată; un univers unde mai presus de orice, « ceilalți », acei spre care tindem cu toate forțele, sînt acei « domni », « îndepărtați și invizibili », investiți cu funcții administrative, cu strictețe și minuțios ierarhizate, simple rotițe înfățișîndu-ni-se la infinit pînă la acel mecanism central al unei organizații misterioase, care singură — poate pentru motive necunoscute — să vă acorde sau să vă refuze dreptul de a exista; acei funcționari care — chiar și cel mai neînsemnat — exercită o putere infinită asupra ta ce nu ești decît « un sărman supus, umbră mizerabilă, înglodată în cea mai îndepărtată din depărtări ».

Acești « domni » pe care este imposibil să-i cunoașteți chiar formal, pe care i-ați pîndi în zadar toată viața să-i vedeți trecînd « n-o să vă vorbească niciodată, și n-o să vă lase vreodată să apăreți înaintea lor, oricît v-ați strădui și oricît de stărui-

tori ați fi ca să-i incomodați », cu care n-ați putea nădăjdui să stabiliți o legătură sufletească decît « figurînd într-un proces verbal » pe care ei nu-l vor citi probabil niciodată, dar care, cel puțin « va fi clasat în arhivele lor », n-au despre tine în ce-i privește decît o cunoaștere distantă, în același timp generală și precisă, ca aceea pe care ne-o putem închipui existînd pe fișele unei administrații de închisoare.

Aici, unde distanțele infinite ca și spațiile interplanetare separă ființele unele de altele, unde ai în orice moment « impresia că este tăiat orice contact cu tine », toate punctele de reper dispar, sensul orientării slăbește, mișcările puțin cîte puțin se dereglează, simțămintele se destramă (ceea ce mai subsistă din iubire nu este decît o învălmășeală brutală în care amanții sub privirile indiferente ale spectatorilor, se înverșunează unul împotriva celuilalt, înșelați, nevolnici să se ajute; sau mai degrabă cîteva gesturi neașteptate și mecanice, parodii de mîngîiere adresate unui partener anonim, ca acelea pe care Leni le risipește față de K. deoarece este acuzat și în ochii ei toți acuzații sînt frumoși); iar vorbele își pierd sensul obișnuit și eficacitatea, încercările de justificare servesc să probeze culpabilitatea, aprobarea este o cursă « pentru a stîrni tentația unui inocent »; « se interpretează totul fals » și pînă și-n propriile cazne nu ne înțelegem comportamentul nici « nu știm dacă am rezistat sau am cedat »; ca un om fără oglindă ce nu-și cunoaște chipul propriu ca și cum ar fi la depărtare, la distanță de noi înșine, nepăsători și puțini ostili, într-un vid înghețat, fără lumină și fără umbră. Toate aceste tentacule infime, aici în fiecare clipă se întind spre partenerul cel mai apropiat, se lipesc de el, se desfac, se înalță din nou, se destind, se întîlnesc, se încolăcesc iar; asemenea unor organe devenite inutile se atrofiază și dispar; mișcările subtile și precise, apropierile savante și dările înapoi simulate nu sînt decît zvîrcoliri dezordonate și oarbe, tresăriri monotone de animal prins în cursă; această maleabilitate, această sugestibilitate care era o mîngîiere ascunsă și avidă, a devenit o docilitate de lucru inert, o pasivitate disperată în fața unui « destin inevitabil »; moartea însăși căreia ne supunem fără rezistență, deoarece nu mai este de mult timp decît « materie moartă », pierzîndu-și caracterul de tragedie unică; asasinatul nu mai este suprema îmbrățișare, nici suprema ruptură, nu este decît o parte dintr-un ritual obișnuit și minuțios reglat, puțin grețos, puțin grotesc, executat de « Domni » gravi, rași proaspăt, în redingotă și joben, cu gesturi pline de curtoazie delicată și distantă care schimbă îndelung între ei « gesturi politicoase pentru a reglementa problemele de prioritate », ritual la care victima se străduiește să participe cît mai bine, pînă cînd, în sfîrșit moare « ca un cîine » sub privirile acestor « domni » aplecați, foarte aproape de chipul ei, « observînd-o obraz lîngă obraz ».

Cu acest simț al clarviziunii — caracteristic unor genii — simț care l-a făcut pe Dostoievski să prezică uriașul avînt fratern al poporului rus și destinul său singular, Kafka ce era evreu și trăia în umbra națiunii germane a prefigurat soarta apropiată a poporului său și a înțeles adînc acele trăsături care au fost ale Germaniei hitleriste și care trebuiau să-i facă pe naziști să conceapă și să realizeze o experiență unică: aceea a stelelor de postav galben distribuite pe cartela de textile prin bifarea a două puncte; aceea a cuptoarelor-crematorii pe care mari pancarde-reclame indicau numele și adresa firmei de aparate sanitare care construiseră modelul și camerele de gazare unde două mii de trupuri goale (vestmintele, ca în Procesul, *fuseseră dinainte « puse cu grijă deoparte și împăturite ») se zvîrcoleau sub privirile « Domnilor » cu centiroane, cu cizme și decorații, care îi observau printr-un orificiu de sticlă « de care se apropiau rînd pe rînd, respectînd ierarhia și schimbînd politeți ».*

Acolo, peste acele limite, extreme unde Kafka nu i-a urmat, dar a avut curajul supraomenesc să le prevadă, acolo orice sentiment dispărea, chiar disprețul și

ura; nu rămînea decît o imensă abrutizare de vid, o neînțelegere definitivă și totală.

Nu puteai nici să rămîi lîngă ei, nici să încerci să pleci mai departe. Acei care trăiesc pe pămîntul oamenilor nu pot decît dă se întoarcă din drum.

În românește de: ALEXANDRU BACIU

ALBERTO MORAVIA

Odyseea fără calități

Trebuie să admitem că romanul este în criză. Această situație rezultă, după mine, din două descoperiri intervenite în cursul celei de a doua jumătăți a secolului XIX: descoperirea « cotidianului » și aceea a « inconștientului ». Romanul așa zis tradițional se întemeia mai ales pe personaj și pe intrigă. Altfel spus, personajul trebuia să-și dovedească existența în acțiune, iar aceasta, mărturisind cu certitudine viața personajului, constituia ceea ce se cheamă narațiunea ori intriga.

Bineînțeles, acțiunea implică un anume număr de consecințe logice: înainte de toate, personajul care împlinește acțiunea posedă o oarecare doză de voință; prin urmare, acțiunile lui au totdeauna un sens, întrucît tind să ilustreze caracterul personajului însuși; în fine, acțiunile acestea sînt coordonate după un anumit ritm și trebuie să se înscrie într-o perioadă de timp determinată. Personajul tradițional tindea, așadar, să fie el însuși, și era prin acțiunile voluntare, semnificative, eșalonate în timp și conținute în limite veridice, conforme cu amploarea și durata acțiunilor respective. Cotidianul, altfel zis evenimentul care ne privește pe fiecare dintre noi, și inconștientul, această parte a psihologiei noastre pe care o regăsim la toți semenii, n-apăreau în romanul tradițional; și unul și altul au fost trecute sub tăcere. În cele din urmă, romanul tradițional alegea anumite elemente semnificative, psihologice și împrumutate mediului ambiant, în unicul scop de a proba existența personajelor.

Folosirea « cotidianului » ne duce pînă la Flaubert. El l-a descoperit, fără voie putem spune, ca antiteză a « climax »-ului romantic. Doamna Bovary *păstrează structura romanului tradițional: este povestea unui personaj, la fel ca și* Roșu și Negru. *Dar protagonista nu acționează; este incapabilă de așa ceva, dacă nu copleșită de vise, și încă într-un chip absolut convențional și fantastic. În realitate, ea nici nu există atît ca personaj, decît prin nervozitatea și revolta sa contra cotidianului, care, el, există într-adevăr și este adevăratul protagonist al romanului. În final, cu toate aspirațiile și veleitățile ei, doamna Bovary este ucisă sigur de cotidian. Acesta din urmă este considerat, nu numai de eroină, ci și de scriitor în egală măsură, ca un factor al umilinții și condamnării. Cu toate că a descoperit cotidianul, Flaubert a urmat totuși schema tradițională, mai ales în ceea ce privește durata, care corespunde aceleia a unei vieți de om. Pe de altă parte, obsesia cotidianului l-a împins pe Flaurbet să atribuie cea mai mare importanță obiectelor și, în cele din urmă, să nu mai considere omul atît ca erou, cît un obiect printre alte obiecte.*

Un mare salt — totodată fără nimic periculos — ne conduce acum pînă la Joyce. Cotidianul, în care Flaubert a văzut un factor negativ, a fost acceptat de Joyce ca factor pozitiv și i-a scris epopeea. Această utilizare pozitivă a cotidianului ne este relevată prin însăși structura lui Ulysse, *în care timpul este redus la o singură zi, o zi oarecare din viața unui om foarte obișnuit, altfel spus o zi de-a-lungul căreia i se întîmplă lui Leopold Bloom ceea ce s-ar putea întîmpla oricui.*

. . . . . .

Inconștientul a fost descoperit de Dostoievski așa cum cotidianul a fost descoperirea lui Flaubert, adică aproape involuntar și fără să-și dea seama, în fond, de importanța inovației sale. Ca și Flaubert, Dostoievski respectă schema romanului tradițional al secolului XIX, dar conținutul este diferit. De pildă, eroul Însemnărilor din subterană *nu caută nici un moment să întreprindă ceva și să-și dovedească existența prin acțiune; se afundă într-o meditație pasionată care-l duce dincolo de rațional și conștient, în zona obscură, informă, anonimă, generală a inconștientului. Este, de altminteri, semnificativ că toate personajele lui Dostoievski sînt niște ratați, cu alte cuvinte că nu ajung să făptuiască ceva coerent, voluntar și ferm — nu pentru că sînt incapabili, dar fiindcă veritabilul lor interes nu este în acțiune. Avem astfel, romane tumultuoase și obscure în care personajele par înzestrate cu două personalități, una desprinsă din fundalul social, analogă cu ceea ce caracteriza personajele romanului tradițional, alta ce se justifică prin psihologie: aceasta este cea mai importantă și nu pare a avea nici un raport cu prima. În realitate, personajul lui Dostoievski nu are o existență în sine; el este pe de-antregul simbolul unei stări a inconștientului și, în consecință, nu are dezvoltare; el tinde să se repete indefinit, situîndu-se astfel în afara timpului.*

Dostoievski, întocmai lui Flaubert, a rămas deci credincios schemei tradiționale a romanului. Operele sale reproduc aparent construcțiile lui Balzac și Dickens. Kafka este cel pe care trebuie să-l considerăm continuatorul lui Dostoievski, care a abandonat integral realismul romanului tradițional, urmărind reprezentarea inconștientului. Romanele lui Kafka sînt mai cu seamă expresia dramatică a tensiunilor particulare ale inconștientului — de exemplu sentimentul culpabilității, în Procesul *sau obsesia religioasă în* Castelul. *Fiind simple personalizări ale subconștientului, altfel zis ceva anonim și general, personajele lui Kafka nu au nici identitate, nici stare civilă; ele n-au înfățișare fizică, evoluează într-un cadru fără istorie și fără nume. Dar asta încercase parțial și Dostoievski — în special în* Dublul. *Acest scurt roman ar putea fi, pe bună dreptate, calificat drept kafkian, pentru motivul că protagonistul este un nebun și, e sigur, la nebuni inconștientul domină, singur și necontestat.*

. . . . . .

Epoca noastră a cunoscut un fapt curios. După Joyce și Kafka, o reîntoarcere la romanul tradițional părea imposibilă. Acești autori și alții încă, precum Proust, Céline, Musil, au epuizat pînă la capăt toate resursele experienței pe care, fiecare pe contul său, au împins-o pînă la capăt. Acești autori, clasați de obicei în avangardă, n-au creat o nouă tradiție. Mai mult, ei epuizează tradiția secolului XIX forțînd-o și determinînd-o să se sfarme, iar lecția pe care o transmit epigonilor lor nu tinde să conserve naturalețea și spontaneitatea poeziei, ci mai curînd să afirme validitatea planificării și a programării operei de artă. Am văzut, în consecință că toți autorii de avangardă au abandonat naturalismul și au adoptat scheme convenționale, de la care pornind, narațiunea se organizează potrivit unor modalități dinainte imaginate. Sfîrșitul tradiției secolului XIX a stabilizat și făcut cronică și iremediabilă criza romanului. Și în fața unei crize care se prelungea indefinit, părea natural și inevitabil, la un moment dat, să se recurgă la planificarea operei de artă. Astfel, după epoca poeziei s-a născut cea a artelor poetice; după era creației, cea a criticii. . .

Literatura, cum am văzut, are nevoie de o filozofie și de modele. În Occident, această filozofie, a fost mai întîi existențialismul, apoi fenomenologia; modelele au fost operele scriitorilor care, începînd cu a doua jumătate a secolului XIX, au făcut eforturi de a sfărîma schema narațiunii tradiționale. Aceste modele se recunosc în operele lui Butor (Proust), ale lui Beckett (Joyce și Kafka), ale lui Sarraute (Proust și Dostoievski), ale lui Robbe-Grillet (Flaubert și Joyce), etc. De ce afirmăm că acești epigoni sînt devotați unei arte planificate? Pentrucă, spre deosebire de modelele lor (care își fixaseră, firește, idealul unei arte prefabricate, dar fără a parveni să-i rămînă credincioși și care, în consecință, se abandonaseră geniului lor propriu), acești autori aplică, cu o riguroasă și pedantă coerență, poetici foarte exacte, și înainte de a fi romancieri sînt teoreticieni ai romanului. Or, aceasta este una dintre caracteristicile epocilor de epuizare și de eclectism, de criză și de tranziție. Interdicțiile și austeritatea în artă nu sînt niciodată semne de forță și de vitalitate.

TAMARA MOTÎLIOVA

Despre amărăciunea izbăvitoare

ÎNSEMNĂRI DESPRE DOSTOIEVSKI ȘI ROMANUL SECOLULUI XX

Despre locul important pe care-l deține opera lui Dostoievski în contextul literaturii mondiale, s-a scris și nu o dată. Este oare cazul să ne mai întoarcem la o problemă atît de dezbătută? Da, întrucît este vorba de o temă care nu poate fi considerată în nici un caz ca epuizată și care de fapt nici nu poate fi epuizată.

Scriitorul și gînditorul Dostoievski reprezintă un amalgam ciudat și din cele mai complexe. Metalul nobil — arta sa elevată și însuflețită de umanism — se îmbină cu amestecuri eterogene într-un tot unic și de nedespărțit. Dostoievski a intrat în literatura lumii ca un întreg original, contradictoriu și este considerat de scriitorii veacului nostru ca atare.

Este cazul să dăm cuvîntul unuia dintre cei mai strălucițI și unanim recunoscuți discipoli ai lui Dostoievski în literatura sovietică, lui Leonid Leonov. Iată ce spunea el într-o cuvîntare relativ recentă:

« Folosirea veninului de șarpe în chip rațional nu dăunează sănătății ci dimpotrivă poate avea chiar efecte izbăvitoare, iar emblema medicinii înfățișează un șarpe aplecat deasupra unui vas mare... În ciuda efectelor sale vătămătoare veninul de șarpe este o necesitate vitală și în viața literară. Avînd proprietatea de a ucide pe loc, dacă e folosit în stare pură, veninul de șarpe întrebuințat în mod necinstit în literatură, poate genera monștri ce vor ucide... Dar și eliminarea lui totală din cerneală poate duce la treptata și îndelunga letargie a literaturii înseși. În schimb, diluat după rețetele unei farmacopei estetice verificate de veacuri, acest venin reprezintă acea amărăciune izbăvitoare care asi-

gură în măsură egală măreția artei și sănătatea morală a poporului, în consecință și tăria organismului social. . . »

Este acest citat luat dintr-un discurs închinat lui Dostoievski? Nu. Aceste rînduri sînt luate din *Cuvînt despre Gorki*, discurs rostit de Leonid Leonov în 1968 la ședința solemnă cu prilejul aniversării a o sută de ani de la nașterea scriitorului sovietic. Amărăciunea izbăvitoare pe care Leonov o numește în continuare « catalizator al virtuților cetățenești » era într-o mare măsură proprie viziunii și esteticei scriitorului proletar care nu întîmplător și-a ales drept pseudonim cuvîntul « amar ». Gorki a luptat împotriva ideilor reacționare ale lui Dostoievski, a polemizat cu epigonii acestuia, dar totodată a apreciat foarte mult « talentul plin de venin » al autorului *Posedaților*. Citindu-l pe Dostoievski, Gorki — după propria sa mărturisire — « suferea împreună cu el », se temea și se chinuia pentru Rusia ». Dostoievski era pentru el incontestabil un analist neînfricat « al celor mai ascunse și mai tainice elemente ale sufletului omenesc ». Dostoievski face parte integrantă din moștenirea rusă pe care Gorki a preluat-o și și-a însușit-o, iar după el au preluat-o și și-au însușit-o și alți meșteri ai prozei ruse în epoca socialistă. E deajuns să cităm doi eroi, Grațianski din *Pădurea rusească* de Leonid Leonov și Klim Sanghin din romanul lui Gorki, a căror forță de introspecție, analiză profundă a răului în manifestările sale cele mai rafinate și mai civilizate, ne amintesc de paginile iscusite din *Frații Karamazov* sau *Posedaților*.

Tradiția lui Dostoievski se manifestă în literatura sovietică în chip variat, și nu se reduce la « depistarea » răului în sufletul omului. Ea se manifestă și în procesele de dezvăluire ale sufletului omenesc și în abordarea unor probleme intelectuale de mare anvergură și în îmbinarea unor situații acute, dramatice, cu conflicte spirituale din cele mai puternice. A urmări această tradiție în diversele sale manifestări, în dinamica ei, în manifestările ei de aproape o jumătate de veac, este o sarcină deosebit de complexă care cere eforturi colective. Am putea cita o serie de nume aparținînd unor scriitori din generația vîrstnică, cum ar fi Leonov, Vsevolod Ivanov, creațiile de tinerețe ale lui Ehrenburg, unele scrieri ale lui Platonov, Bulgakov, Iuri Oleșa, (care a încercat o dramatizare după *Idiotul*), într-o anumită măsură și ale lui Valentin Kataev. Dar totodată ar trebui să ne gîndim și la prozatorii mai tineri ale căror nume au și fost citate în critică[1], V. Tendiakov, V. Maximov, I. Dombrovski, autorul unui roman atît de original și de profund ca *Păstrătorul de antichități*. Dar, în cazul de față, ne interesează mai ales rezonanța internațională a operei lui Dostoievski.

Mărturiilor larg cunoscute cu privire la aceste ecouri și influențe care aparțin lui Thomas și Heinrich Mann, lui Romain Rolland, lui Ștefan Zweig, Francois Mauriac, s-ar mai putea adăuga și altele.

E limpede că în fiecare caz ne interesează nu numai faptul preluării tradiției lui Dostoievski în sine, dar și caracterul pe care-l îmbracă această preluare. De fiecare dată, își lasă amprenta și individualitatea scriitorului care a suferit această influență (fiecare în felul său) și se fac manifeste și unele legi cu caracter general.

De pildă, Faulkner prin firea sa nu era cîtuși de puțin un spirit livresc. Se ferea de mediul literar, își expunea arareori părerile despre literatură și în propria sa creație pornea prea puțin de la surse livrești și mult mai mult de la viața înseși. Dar Dostoievski a fost și a rămas pentru el unul din tovarășii săi de drum, unul din dascălii săi. Răspunzînd la întrebările puse de studenții de la Universitatea din Virginia în legătură cu Dostoievski, Faulkner a spus:

[1] cf. Tatiana Nicolescu — Prozatori sovietici contemporani, Buc, 1968, pp. 25, 337.

« Acest scriitor a avut o influență puternică asupra mea, și totodată a însemnat pentru mine o uriașă desfătare la lectură. Aproape că nu trece an fără să-l citesc. Prin măestria sa, prin forța sa de pătrundere în sufletul omenesc, prin capacitatea sa de compasiune, el este unul dintre cei cu care fiecare dintre scriitori ar dori să se ia la întrecere dacă ar putea. . . »[1]

E foarte semnificativ că Dostoievski l-a atras pe Faulkner nu numai prin forța sa de pătrundere în sufletul omului (care i-a îngăduit să vadă între altele și tot ceea ce este urît și respingător în oameni), dar și prin « capacitatea de compasiune », prin dragostea față de oameni. Din această capacitate de compasiune, mai precis capacitate de a respecta omul, au izvorît principiile elevate pe care le-a afirmat Faulkner în discursul rostit cu ocazia decernării Premiului Nobel și cele mai luminoase pagini din scrierile sale tîrzii, fie că este vorba de *Pîngăritori de morminte*, de romanul antimilitarist *Parabola*, sau de trilogia Snopes-ilor.

Leonid Leonov are perfectă dreptate cînd subliniază dialectica negării în artă. Arta adevărată care vrea să respecte adevărul vieții și să-și îndeplinească misiunea umanistă, conține într-o măsură mai mare sau mai mică un element de negare. « Veninul de șarpe » în doze raționale este salvator pentru artă, iar în cantitate prea mare este primejdios și pernicios. El otrăvește sufletul scriitorului și-i subminează talentul.

. . . . . .

ESTETICA SITUAȚIILOR-LIMITĂ

Criticii și scriitorii care s-au ocupat de Dostoievski au remarcat înrudirea romanelor sale cu drama. Într-adevăr, mai toate romanele lui Dostoievski parcă se cer transpuse pe scenă. Totuși, nu e vorba numai de un specific al romanelor lui Dostoievski, numai de natura lor, ca să zicem așa, scenică. Dramatismul romanelor lui Dostoievski, nu rezultă numai din tehnica elaborării subiectului și nici din stilul dialogurilor, ci din caracterul lor profund conflictual, din ascuținea percepерii și a înfățișării vieții în toate contradicțiile sale.

Contradicțiile sociale capătă în romanele lui Dostoievski o condensare neobișnuită. Cotidianul, banalul, devin excepționalul, neobișnuitul, scriitorul simte o adevărată atracție pentru situații și caractere limită, foarte acute, exacerbate. Pentru Dostoievski toate acestea sînt un principiu de creație. El însuși, într-o scrisoare către Strahov, în 1869, spunea despre felul în care înțelege viața și sarcinile artei: « Am felul meu deosebit de a considera realitatea în artă și ceea ce majoritatea oamenilor socotesc a fi fantastic și excepțional constituie pentru mine uneori însăși esența realității. După părerea mea, fenomenele obișnuite și perspectiva cazonă asupra lor, nu constituie realism, ci dimpotrivă. În fiecare număr de ziar întîlnim consemnate fapte din cele mai reale și în același timp din cele mai neobișnuite. Scriitorii noștri le consideră fantastice, și de altfel nici nu se ocupă de ele, dar ele sînt realitatea însăși pentru că sînt fapte. Cine să le observe, să le explice, și să le noteze? Ele se nasc în fiecare clipă, în fiecare zi, nu sînt cîtuși de puțin o excepție ».

Ideea că realitatea însăși este fantastică, că ea are multe lucruri excepționale, neobișnuite, astăzi nu mai pare chiar atît de nouă. Ea a mai fost exprimată și nu o dată de mulți scriitori de seamă ai secolului 20, numai dacă ne-am referi la

[1] Faulkner in the University, nr. 4, 1965, p. 69.

Wells și Čapec, sau dacă ne-am gîndi la capitolul VIII din romanul lui L. Pirandello, *Defunctul Matias Pascal*. Dar Dostoievski a fost printre primii care au formulat această idee. În literatura secolului 20 aflăm multe opere construite pe situații-limită, conținînd elemente de grotesc îmbinate cu tablouri realiste ale vieții. Dostoievski este precursorul unei atari tendințe.

Un exemplu caracteristic și foarte bine cunoscut de grotesc filozofico-psihologic în romanul contemporan, ni-l oferă binecunoscutul episod din *Doctor Faustus* de Thomas Mann, care ne amintește de un episod similar din *Frații Karamazov*. Despre înrudirea dintre ele s-a scris, și nu o dată. Sînt de asemenea binecunoscute articolul lui Thomas Mann, părerile lui despre Dostoievski exprimate în diferitele sale lucrări de critică. Merită totuși a fi citate unele observații interesante ale scriitorului german pe care le aflăm în scrisorile sale nu de mult date publicității. Răspunzînd în 1950 unuia dintre corespondenții săi care-l întreba care sînt cărțile care-i plac cel mai mult, care sînt cărțile pe care le-ar lua cu el dacă s-ar afla pe o insulă nelocuită, Thomas Mann scria: « Ați intuit foarte bine că ar fi *Faust* al lui Goethe. Aș mai lua cu mine de asemenea ceva de Dostoievski — *Frații Karamazov*, sau *Posedații*. Și *Război și pace* de Tolstoi, și aici ați nimerit-o bine. . . »

În august 1953, Thomas Mann spunea într-o scrisoare: « Citesc alternativ pe Dostoievski și Balzac. Ce măreție sălbatică ! Îți vine să-ți pleci capul cînd iei în mînă *Frații Karamazov*, sau *Strălucirea și mizeria curtezanelor*. Cu toate diferențele dintre ei există și trăsături de înrudire care-i deosebesc pe acești artiști uriași de toți ceilalți ». În ce constă această înrudire? Răspunsul îl aflăm într-o altă scrisoare a lui Thomas Mann unde el se referă mai ales la Balzac: « Citesc pe Balzac, volum după volum. Mai bine zis înghit. Căci totul este scris în așa fel încît trebuie înghițit: este captivant, atrăgător, subiectul se desfășoară rapid, uneori insuportabil de romantic, deși aproape întotdeauna totul se învîrte în jurul banilor, sentimental și chiar cu o oarecare doză de fățărnicie, și totodată cu un uriaș simț al socialului, chiar cu o oarecare simpatie aventurieră față de răzvrătirea criminală împotriva societății, și toate laolaltă poartă amprenta unei măreții atît de sălbatice, încît am impresia la fiecare pas că buna cuviință francează va sări în aer. . . » « Măreție sălbatică », aceasta este numitorul comun : hiperbolismul, atracția spre neobișnuit, spre tot ceea ce face să explodeze tradiția. Toate acestea îl atrăgeau pe bătrînul Thomas Mann și la scriitorul francez și la cel rus, mai apropiat lui ca epocă.

Dar nu numai atît. « Un uriaș simț al socialului », un subiect care se desfășoară cu rapiditate, chiar și răzvrătirea spontană împotriva societății întemeiată pe puterea banului. Toate acestea, Thomas Mann ca și alți prozatori contemporani le puteau afla, în aceeași măsură, la Balzac ca și la Dostoievski. Dar în romanele lui Dostoievski, dincolo de dinamica furtunoasă și de clocotul pasiunilor, de șerpuirile paradoxale, uneori ca de roman detectiv, cititorul mai afla și altceva: « confesiunea unui suflet înfiăcărat », căutările filozofice, problematica etică, ceea ce întotdeauna a constituit o trăsătură caracteristică literaturii ruse.

E interesantă atitudinea pe care a avut-o față de Dostoievski un scriitor ca Scott Fitzgerald, un om sceptic, monden, străin de literatura rusă și de căutările ei etice. În 1925, cînd apăru *Marele Gutsbi*, Fitzgerald dădea într-o scrisoare o replică unui critic: « Evitînd comparațiile jignitoare ale clasei întîia cu a treia, aș putea totuși să spun că dacă romanul meu are un caracter anecdotic, același caracter îl au și *Frații Karamazov*. Și acest roman ar putea fi coborît la categoria de roman detectiv într-o anumită măsură ». . . Subiectul enigmatic nu avea

la Fitzgerald un caracter de activitate anecdotică. Dincolo de soarta amară a unui capitalist și aventurier îndrăgostit, se ridicau problemele capitale ale vieții americane, visul individualist al fericirii era demascat. Numele clasicului rus apare la mulți ani distanță în scrisorile adresate de Fitzgerald fiicei sale: « Dacă vrei să înțelegi universul emoțiilor, citește — nu acum ci peste cîțiva ani — *Frații Karamazov* ai lui Dostoievski. Ai să-ți dai seama atunci de ce este în stare romanul » (martie 1939). « Aș vrea să știu dacă ai citit ceva în timpul verii, măcar o carte de valoare, să zicem *Frații Karamazov*, sau *Zece zile care au zguduit lumea*, sau *Viața lui Isus* de Renan » (iulie 1940). La distanță de cîteva rînduri, autorul citează *Crimă și Pedeapsă* alături de *Père Goriot* și *Evanghelia* lui Matei. Ar fi o greșeală să trecem toate acestea pe socoteala gustului personal al lui Fitzgerald. Și pentru el ca și pentru o serie întreagă de intelectuali instruiți ai Apusului, romanele lui Dostoievski se situează în rîndul cărților ce fac parte din tezaurul spiritual veșnic al omenirii, cărți care învață pe om să cugete la viață și la propriul său destin.

RENÉ GIRARD

Dostoievski și individualismul contemporan

Datorită înrîuririi « existențialiste »,[1] cuvîntul « libertate » este astăzi la modă. Ni se spune zilnic că romancierul nu parvine la geniu decît « respectînd » libertatea personajelor sale. Nu ni se spune niciodată, din nefericire, în ce ar putea consta acest respect. Noțiunea de libertate este prin forța împrejurărilor ambiguă cînd se aplică romanului. Dacă romancierul este liber nu vezi prea bine cum ar putea fi la fel și personajele sale. Libertatea nu se împarte nici chiar între ființa creată și creator. Este vorba de o dogmă fundamentală și Domnul Jean-Paul Sartre se face forte, grație ei, de a demonstra imposibilitatea unui Dumnezeu creator. Ceea ce este imposibil lui Dumnezeu nu ar putea fi posibil romancierului. Sau romancierul este liber și personajele sale nu sînt, sau personajele sînt libere și, romancierul, la fel ca și Dumnezeu, nu există.

Aceste contradicții logice nu stînjenesc, se pare, pe teoreticienii ficțiunii contemporane. « Libertatea » lor este fructul unei confuzii extreme între o anumită întrebuințare, în sens filozofic, a termenului și folosirea sa curentă. Pentru majoritatea criticilor, libertatea este sinonimă cu spontaneitatea. Romancierul trebuie să nu țină seama de « psihologie »; el trebuie să creeze, cu alte cuvinte, personaje ale căror acțiuni nu sînt niciodată *previzibile*. Și lucru ciudat, Dostoievski este cel căruia i se atribuie paternitatea personajului spontan. « Spiritul

subteran » este obiectul unor comentarii în mod particular elogioase. Lipsea puțin să devină breviarul noii școli . . .

Nici Roquetin din « La Nausée »; nici Meursault din « L'étranger », nici vagabonzii lui Samuel Beckett nu doresc metafizic. Aceste personaje sînt copleșite de răuri foarte diverse dar sînt scutite de cel mai redutabil dintre ele, dorința metafizică. Eroii noștri contemporani nu imită niciodată pe nimeni. Ei sînt perfect autonomi și ar putea repeta în cor, împreună cu Teste al lui Valéry: « Noi avem un aer *oarecare* dar noi ne menținem, în întregime din noi înșine » . . .

. . . Dincolo de asemănările superficiale, opoziția între Dostoievski și ficțiunea contemporană este ireductibilă. Se amintește mereu că Dostoievski repudiază unitatea *psihologică* a personajelor romanești și se crede că se dovedește prin aceasta acordul său cu romancierii noștri. Dar romancierii noștri nu denunță această unitate psihologică decît pentru a înscăuna și mai bine unitatea metafizică.

De fapt, chiar această unitate metafizică era cea pe care burghezul o țintea prin unitatea psihologică. Iluziile burgheze despre permanență și stabilitate au dispărut, dar scopul nu s-a schimbat. Acesta este scopul care este urmărit cu obstinație, sub numele de libertate, în mijlocul angoasei și a haosului.

Dostoievski aruncă și unitatea psihologică și unitatea metafizică. El nu azvîrle iluzia psihologică decît pentru a deștrăma și mai bine iluzia metafizică. Voința de autonomie zămislește sclavia dar omul subteranei n-o știe, el nu vrea s-o știe. Nici noi nu știm, sau nu vrem s-o știm. E deci adevărat că noi ne asemănăm omului subteranei, dar nu pentru motivele pe care ni le expun criticii.

Eroarea criticilor, în ce privește *Spiritul subteran* ar fi imposibilă fără o identificare tipic romantică între ființa creată și creator. I se atribuie lui Dostoievski toate opiniile eroului său subteran. Se pune accentul pe prima parte a nuvelei pentru că ea constituie un atac formidabil împotriva scientismului și raționalismului modern. Dostoievski împărtășește, desigur, repulsia eroului său pentru mediocrele utopii ale sfîrșitului secolului XIX. Dar acest acord parțial nu trebuie confundat cu un acord general. Romancierul nu trebuie confundat cu personajul său și mai ales dacă romancierul făurește acest personaj din el însuși. Dostoievski subteran nu este un Dostoievski genial, este un Dostoievski romantic al operelor sale anterioare. Dostoievski subteran nu vorbește niciodată despre subteran; el ne vorbește despre « frumos și despre sublim », el ne vorbește despre o mizerie tragică sau sublimă în genul Victor Hugo. Dostoievski care ne descrie subterana este pe punctul de a pleca; el urmărește penibila sa ascensiune din capodoperă în capodoperă către pacea și seninătatea *Fraților Karamazov*.

Subterana este adevărul care se ascunde în spatele abstracțiunilor raționaliste, romantice sau « existențiale ». Subterana este agravarea unui rău preexistent, este o proliferare canceroasă a acestei metafizici despre care se credea că fusese suprimată. Subterana nu este o revanșă a individului asupra recei mecanici raționaliste. Nu trebuie să te cufunzi în ea ca și cum ar aduce salvarea . . .

O lectură atentă interzice orice confuzie între romancier și personajul său. Ceea ce scrie Dostoievski nu este o confesie lirică ci un text satiric de o amară, fără îndoială, dar prodigioasă bufonerie.

Eu, eu sînt singur și ei, ei sînt toți . . . Aceasta este deviza subterană. Eroul vrea să exprime orgoliul și suferința de a fi unic, el se crede pe punctul de a cu-

prinde particularitatea absolută dar ajunge la un principiu de aplicație universală, iese în larg sub o formulă cvasi-algebrică în anonimatul său. Această gură avidă care se închide asupra Nimicului, acest efort de Sisif veșnic reînnoit rezumă cu exactitate istoria individualismului contemporan.

...Omul subteranei nu este niciodată mai aproape de *Ceilalți* decît atunci cînd se crede total separat de ei. *Eu, eu sînt singur și ei, ei sînt toți.* Caracterul intersanjabil al pronumelor este izbitor și ne readuce de la individual la colectiv. Individualismul mărunt burghez este golit complet de conținut. Imaginea lui Sisif nu este exactă. Fiecare dintre noi este pentru el însuși propriul său butoi al Danaidelor pe care în zadar se forțează să-l umple. Existențialiștii ne asigură că au renunțat la acest joc van. Dar ei n-au renunțat la butoi. Li se pare admirabil să fie vid.

•

... Reflexia contemporană descoperă « mituri » și « mitologie » în oricare dintre dorințele noastre. Secolul al XVIII-lea demistifica religia, secolul al XIX-lea demistifica istoria și filologia, epoca noastră demistifică viața cotidiană. Nici o dorință nu scapă demistificatorului, preocupat să construiască, cu migală, deasupra acestor cadavre ale miturilor cel mai mare mit dintre toate, mitul propriei lui detașări. Numai el, se pare, nu dorește niciodată. Tot timpul el trebuie, la urma urmei, să-i convingă pe *Ceilalți* și mai ales să se convingă pe el însuși, că este perfect și divin autonom ...

Eroului cu dorința cea mai puternică îi succede eroul minimei dorințe. Dar diviziunea manicheistă între *Eu* și *Celălalt* n-a dispărut; ea este cea care guvernează, în secret, metamorfozele eroului romantic. Excepția se opune întotdeauna regulei, așa cum Binele se opune Răului. Meursault este singurul inocent într-un ocean de culpabili; el moare victimă *Celorlalți*, așa cum ar muri Chatterton. El este judecătorul judecătorilor săi, ca toți romanticii dinaintea lui. Eroul scapă întotdeauna blestemului aruncat de creatorul său împotriva restului oamenilor. Există mereu cineva care se retrage abil din spinosul joc romantic, și acest cineva este, forțamente *Eu*, autorul, înainte de a fi Eu, cititorul ...

După ce s-au identificat cu eroii celei mai puternice dorințe, cititorii romantici se identifică, în zilele noastre, cu eroii minimei dorințe. Ei se identifică întotdeauna cu docilitate eroilor care alimentează, sub formă de *modele*, pasiunea lor de *autonomie*. Don Quijotte, împins de aceeași pasiune, se identifica cu Amadis de Gaule. Mitologia care hrănește ficțiunea contemporană corespunde unei noi etape a dorinței metafizice. Ne credem anti-romantici pentru că repudiem plini de orgoliu romantismele anterioare. Semănăm cu acei prieteni ai lui Don Quijotte care se încăpățînează să-l vindece pe nefericit de nebunia sa, pentru că ei înșiși îi sînt victime, sub o formă agravată.

•

... Procedeul dostoievskian fundamental constă în a înlesni confruntările care epuizează toate raporturile posibile între diversele personaje ale romanului.

Opera se divizează într-o serie de scene între care scriitorul nu se sinchisește deloc să pregătească tranziții. În fiecare din aceste scene, personajele ne revelează una sau mai multe fațete ale caleidoscopului lor interior. Nici o scenă nu ne poate mărturisi întregul adevăr al unui personaj. Cititorul nu poate regăsi acest adevăr decît la capătul unor apropieri și comparații a căror grijă romancierul i-o lasă în întregime.

Cititorul este cel ce trebuie să-și amintească; nu mai este romancierul cel ce, ca la Proust, își amintește pentru el. Desfășurarea romanescă poate fi comparată cu o partidă de joc de cărți. La Proust partida se derulează lent; romancierul întrerupe necontenit jucătorii pentru a le reaminti mizele precedente și a anticipa asupra următoarelor. La Dostoievski, dimpotrivă, cărțile se taie foarte repede și romancierul lasă partida să se desfășoare în întregime fără să intervină niciodată. Cititorul trebuie să fie capabil să păstreze totul în memorie.

La Proust complexitatea se situează la nivelul frazei, la Dostoievski la nivelul romanului în întregimea sa. Poți deschide *În căutarea timpului pierdut*, nu importă unde, înțelegi sensul întotdeauna. Dar o operă dostoievskiană trebuie citită dela prima pînă la ultima pagină, fără a sări o linie. Trebuie să acorzi romanului atenția lui Veltșaninov pentru « eternul soț », atenția martorului care nu este sigur că înțelege și se teme să nu lase să-i scape un detaliu revelator.

Dintre cei doi romancieri, Dostoievski este, evident, cel ce întîmpină riscurile cele mai grave de a nu fi înțeles. Obsedat de această grijă, scriitorul forțează gesturile revelatorii, subliniază contrastele, multiplică contradicțiile. Aceste precauții, dealtminteri, se întorc împotriva sa, cel puțin în spiritul lectorului occidental care vorbește deîndată de « temperament rusesc » și de « mistică orientală ». Proust a prevăzut foarte bine acest pericol . . . Dacă și-ar fi ascuns, ne spune el, sentimentele, revelînd în același timp fără rezerve cititorului toate cuvintele și toate gesturile sale; ar fi fost crezut *aproape nebun*. Este vorba de acea impresie de demență pe care personajele lui Dostoievski o făcea asupra primilor săi cititori occidentali. Astăzi, printr-un contra-sens poate și mai grav încă, ne pasionăm după « ciudatele revirimente » și celebrăm în Dostoievski pe creatorul unor personaje *mai libere* decît cele ale altor romancieri. Îl opunem pe Dostoievski romancierilor « psihologi » care-și îngrădesc personajele într-un labirint de legi.

Opoziția este falsă, pentru că, la Dostoievski, legile n-au dispărut; ele sînt cele care guvernează în mod secret haosul; și tocmai progresia răului ontologic este cea ce distruge ultimele aparențe de stabilitate și de continuitate. Momentul de permanență, reală sau iluzorie, de la care porneau toți ceilalți romancieri; este acum suprimat. Nu mai rămîn decît al doilea și al treilea moment al revelației proustiene. Ca și revelația stendhaliană sau cea flaubertiană, revelația dostoievskiană este redusă la două momente. Dar primul moment nu mai este același; nu mai este momentul stabilității ci al intermitenței și al haosului; este cel de-al doilea moment proustian. Se trece fără tranziție de la acest moment « existențial » la permanență în neant....

Din volumul *MENSONGE ROMANTIQUE ET VÉRITÉ ROMANESQUE*

În românește de TEA PREDA

PETRE STOICA

Repere dostoievskiene în expresionismul german

Büchner și Kleist, Rimbaud, Baudelaire, Verhaeren și Walt Whitman, Nietzsche, Strindberg, Wedekind, Tolstoi și Dostoievski — iată numai cîteva nume indisolubil legate de expresionism, de noua orientare artistică, izbucnită asemenea unui vulcan în primul deceniu al secolului nostru. În toți aceștia, expresioniștii salutau anumite afinități, idei care le erau apropiate, racordîndu-le, fără ezitare, propriilor idealuri estetice și etice. Așa se și explică varietatea structurilor artistice și filozofice profund diferite, dar înscrise cu egal entuziasm pe

steagul ridicat în lupta pentru demolarea idealurilor de viață vechi și a înlocuirii acestora cu altele mai generoase, întemeiate pe principiul fraternității umane. În operele lor contingentul de « Stürmer und Dränger » reprofilat recunoștea adeseori glasul unei Pythie vestind declinul civilizației occidentale. Același lucru se întîmpla în domeniul artelor plastice, unde noul era descifrat în pînzele unor pictori ca Van Gogh, Hodler, Edvard Munch, James Ensor, Gauguin sau Toulouse-Lautrec. Creațiile acestora exprimau nu numai o tehnică artistică neobișnuită, proaspătă, antinaturalistă, ci înfățișau cu intensitate, în urma unor puternice trăiri interioare, multiple aspecte ale dramatismului existenței umane într-o epocă evident aservită mașinii.

E de la sine înțeles că tinerii artiști din jurul anului 1910 sînt atrași în special de acele opere care caută să explice complexitatea decăderii moralei în societatea întemeiată pe principiul atotputerniciei banului. Moraliști și mesianici, însetați după un ideal de viață absent într-o lume care poartă adînc imprimat pe chipul său haosul, vulgaritatea dar și semnele cataclismului, expresioniștii îl proclamă pe autorul *Fraților Karamazov* al cincilea evanghelist ! Hermann Hesse, bunăoară, « în perioada lui semiexpresionistă îl ridică pe scriitorul rus la rang de profet »[1]. Într-adevăr, ca nimeni altul, glasul lui tînguitor le vorbea despre demonismul unor vremuri lipsite de credință și, în același timp, cutremurat, profetiza apocalipsa. Martir el însuși, Dostoievski le făcea predica suferinței, a smereniei și a principiului « autojertfirii » ca terapeutică eficientă în procesul de restructurare morală a omului căzut pradă gheenei civilizației industriale.

Dar în Germania nu expresioniștii îl descoperiseră pe marele scriitor damnat. Calea acestuia spre furtunoasa generație artistică de după anul 1910 a fost pregătită prin numeroase traduceri anterioare, începute (cu fragmente din *Oameni sărmani*) încă din 1846 ! Ele au sporit mai tîrziu prin eforturile naturaliștilor, astfel că în anul 1890 Dostoievski era tălmăcit aproape integral. Pe lîngă Zola și Tolstoi, naturaliștii de pe solul german îl venerau cu precădere pe scriitorul petersburghez, fapt care și explică rangul ocupat de acesta în ierarhia lor de valori și interese. În cărțile sale întîlneau o convingătoare critică socială, dublată de sfîșietoarea compasiune pentru dezmoșteniții soartei, siliți să trăiască în casele de raport, în mediile cele mai sumbre și sordide ale orașului. În personalitatea lui Feodor Dostoievski vedeau totodată un inegalabil spirit analitic și un genial maestru în arta descrierii minuțioase a faptelor de viață sau a decorurilor citadine. Ei îndrăgeau mai cu seamă *Crimă și pedeapsă*, un roman întrunind suma acestor virtuți artistice, virtuți pentru care de altfel milita și programul lor estetic. Sancționînd transcendentalul, preocupați doar de redarea exactă, « științifică », a mediului, era firesc să vadă numai una din strălucitoarele fețe ale grandioasei opere ce cuprinde în substanța sa izvorul numeroaselor tendințe spirituale moderne de azi !

Paralel cu traducerile, anumite ecouri ale scrisului dostoievskian veneau spre generația scriitorilor expresioniști și pe o altă cale, mai subtilă și destul de contrariantă în aparență : filozofia lui Friedrich Nietzsche. Făcînd cu atîta patos critica moralei și culturii vremii sale, pentru care nutrea o profundă aversiune, filozoful german, înzestrat și cu daruri stilistice excepționale, a găsit pînă la un moment dat o largă audiență în rîndurile expresioniștilor, în general spirite rebele cu accentuate înclinații vitaliste. Se pare că Nietzsche ia primul său contact cu fratele său întru suferință (« frate în spirit, cu destin identic », spune Thomas

[1] Walter H. Sokel, *Der literarische Expressionismus*, Langen-Müller, 1959.

ERICH HECKEL : Doi bărbați la masă. *Lui Dostoievski.* (1912)
(pag. 119)

ERNST BARLACH: Cel găsit (1922)
(pag. 121)

EDVARD MUNCH: Țipătul (1893)
(pag. 123)

OTTO DIX: Soldat rănit (1924)
(pag. 127)

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF: Berliner Strasse (Dresda) (1909)
(pag. 130)

Mann) prin intermediul romanului *Crimă și pedeapsă*, pe care îl tradusese în anul 1882 poetul naturalist H. Henckel. Interesul arătat scriitorului rus e ieșit din comun, și Nietzsche nu se sfiește să mărturisească faptul că acesta este singurul psiholog de la care « a avut ceva de învățat ». În paginile răscolitoarei cărți, părintele lui Zarathustra sesizează o idee care îi era foarte dragă, întrucît ea constituia sîmburele întregii sale gîndiri filozofice. E vorba de teoria « napoleoneană » a lui Raskolnikov, conform căreia personalității de geniu îi « este totul permis » în numele unui comandament moral superior, idee absurdă justificînd în cazul nefericitului student uciderea bătrînei cămătărese. Nu încape nici o îndoială că în *Crimă și pedeapsă* (ca de altfel și prin figura lui Ivan Karamazov sau a inginerului Kirilov din *Posedații*) se anticipează teoria nietzscheană a «supraomului». Sînt coincidențe evidente, mereu subliniate, care au constituit pretextul numeroaselor studii și eseuri. Dar între cele două uriașe personalități există linii de demarcație filozofică extrem de clare. Temelia concepției de viață dostoievskiană e de natură strict creștină, iar forțele cu care își propune să regenereze morala lumii sînt îndemnul la umilință, bunătate, smerenie, autojertfire! Filozoful german se află exact la antipodul acestei credințe. După el, creștinismul contribuie la degenerarea civilizației, și ca atare, anunță noi mituri și soluții, care la baza lor au ideea brutală a forței. Din punctul său de vedere, salvarea din decadența burgheză și revitalizarea valorilor căzute pradă haosului, ar urma s-o înfăptuiască « supraomul », omul-stăpîn, situat în afara compătimirii în spirit creștin, dincolo de bine și rău (« Jenseits von Gut und Böse »). Așadar, un soi de darwinism social ! Crima născută din aplicarea periculoasei sale idei, Rodion Raskolnikov și-o plătește cu prețul calvarului, trecînd prin flăcările purificatoare ale neîntreruptelor suferințe, care, conform preceptului evanghelic, duc la mîntuire, în timp ce Antichristul Zarathustra, nu cunoaște decît delirul perpetuu al unei învățături întunecate, al cărui preot straniu este. El disprețuiește din adîncul ființei sale răzvrătite « slăbiciunile » omenești cum ar fi mila, compătimirea, suferința, propovăduind nimicirea moralei, a credinței în forța divină și anunță apoteoza nihilismului.

Am insistat asupra acestui aspect, deoarece opera lui Nietzsche, ca și aceea a lui Feodor Dostoievski, intră masiv în sfera de interes a tinerilor scriitori de dinaintea primei conflagrații mondiale. În sufletul lor mistuit de dorul unui ideal de viață nou, aceste scrieri se interferează pînă la contopire. Expresioniștii preiau substanța rezultată din ambele « lecții », comune atît filozofului german, cît și romancierului rus: patosul criticii, spiritul de convertire, nihilismul și atracția misterioasă a demonismului radiat de suflete bîntuite de mari neliniști metafizice.

•

Rar program teoretic de după anul 1910, în care creația dostoievskiană, cu alaiul ei de umili, posedați și martiri, să nu fie indicată drept una dintre cele mai autentice oglindiri artistice ale epocii blestemate, atît de potrivnice omului. Spre deosebire de naturaliști și de neoromantici, care se apropie de scriitorul rus dintr-un unghi de înțelegere îngust, expresioniștii trăiesc cu o asemenea intensitate dramele din operele lor, încît se confundă cu ele însile. Pe aceștia nu-i interesează doar simplele aspecte de critică socială, ci și cele cu caracter accentuat moralizator și mistic-religios. Explicația entuziastei apropieri de literatura lui Dostoievski o găsim în înclinația expresioniștilor spre cercetarea avidă a laturilor neobișnuite, misterioase ale vieții, cu scopul întemeiat de a vedea ce se

ascunde îndărătul lumii. Oare nu coboară ei în iad, revenind de atîtea ori cu privirile înspăimîntate sau înconjurați în nimbul suferinței? Prin Dostoievski li se relevă forțele demonice și absurde, ireale și fantastice care regizează spectacolul permanentei degradări umane. Astfel, în literatura și pictura nouă, Feodor Dostoievski, acest familiar al iadului pe care îl cunoscuse ca nimeni altul, dă impulsuri în direcția prospectării universului de viață apăsător, stăpînit de bestialitatea și nebunia civilizației industriale în plină expansiune, așa cum se înfățișa ea în Germania epocii wilhelmiene. Nu ne dăm seama în ce măsură îl influențase autorul *Posedaților* pe Georg Heym, dar poezia acestuia, vizionar-demonică, sumbră, cu tablouri de apocalipsă, constituie expresia tipică a momentului literar ilustrînd coșmarul orașului cu proletariatul și lumea sa umilă. Vizionară este și pictura lui Ludwig Meidner, în ale cărui lucrări, mistic-dostoievskiene, omul apare cu fața veșnic înspăimîntată de groaza sfîrșitului universal. Dostoievski poate fi considerat un adevărat preexpresionist, aidoma pictorului nordic Edvard Munch, care surprinde nu numai aspectele morbide ale vieții, ci și conflictele societății moderne, dramatica zbatere a omului prins în capcana forțelor demonice ivite parcă să-i imprime pe chip pecetea destinului tragic.

Tînăra generație de scriitori, care va impune curînd un stil specific, apt să descrie seismele sufletului omenesc, era fascinată de Dostoievski și pentru felul său de exprimare artistică, atît de insolită pe atunci. Ea sesizase în romanele acestuia forma haotică și scriitura nervoasă, vibrantă, ce rezulta din transfigurarea unor existențe cu suflete furtunoase, patetice sau exaltate, pururi zbuciumate de puternice chinuri lăuntrice. Eroul dostoievskian, controversat și măcinat de pasiuni, care își împinge existența pînă pe buza prăpastiei, o dată cu trecerea timpului, dobîndește în expresionism valoarea unui arhetip. Implicit, limbajul literaturii expresioniste primește trăsături patetice sau extatice — în măsura în care redă monologul artistului al cărui eu se vrea contopit cu întregul univers.

•

În direcția acelei literaturi de limbă germană, care reflectă la un nivel artistic superior haosul epocii, neliniștea, disperarea, simpatia pentru umili și lupta dintre « bine și rău », Georg Trakl este exponentul cel mai cunoscut. După credința sa — care coincide întru totul cu aceea a scriitorului rus[1] — « omenirea nu a fost niciodată mai decăzută ca acum ». O concluzie amară, dublată de certitudinea apropiatului dezastru total, deoarece în civilizația obsedată de «Umbra Evei, goană și bani înroșiți » (*Omenire*), « Toate drumurile duc în negru putregai » (*Grodek*). Poetul trăiește cu înfiorare perspectiva cataclismului, ale cărui semne le întîlnește pretutindeni în lumea cu fața desfigurată de cele mai întunecate vinovății. Ruina materială și morală, putregaiul și în cele din urmă moartea atotstăpînitoare, sînt inevitabile. În divina sa poezie, aceste realități dure sînt transfigurate în tablouri apăsătoare, ale căror conture își sporesc atmosfera stranie ori de cîte ori apar sub lumina unui demonic nimb lunar. De la marginea haosului, Trakl invocă neîntrerupt, sub forme directe ori simbolice, suferința umană dar și puritatea sufletească a omului. Mahrholdt, unul dintre primii exegeți ai poetului damnat, afirmă pe bună dreptate: « Prin dragostea sa el e viu în bolnavi și în orbi, în idioți și în schiliozi, în copile și în mame, în îndrăgostiți visînd și în bătrîni despărțiți: prin el se oglindește întreaga suferință umană »[2].

[1] « În secolul nostru . . . totul este putred », spune Dostoievski.
[2] « Erinnerung an Georg Trakl », Otto Müller Verlag, 1959.

Asupra lui Georg Trakl, autorul *Posedaților* și al *Fraților Karamazov* exercitase din adolescență încă o atracție puțin obișnuită. Fără a exagera, putem spune că pentru poetul salzburghez, opera lui Dostoievski era cartea de căpătîi, Biblia sau — de ce nu? — o oglindă în care, privindu-se, vedea de fapt, chipul lui Alioșa Karamazov, Raskolnikov și mai cu seamă pe cel al prințului Mîșkin, sfîntul între necredincioși și înțeleptul printre nebuni și proști. Consemnarea unei discuții pe care poetul o purtase în cercul unor prieteni din Innsbruck, ni-l arată pe acesta vorbind cu adîncă emoție despre scriitorul martir și personaje exemplare ca Alioșa Karamazov și Sonia Marmeladova. Cu puține luni înainte de a-și pune capăt zilelor, după ce epuizase demult ultimele resurse financiare necesare pentru procuratul alcoolului și a drogurilor, Trakl și-a lichidat biblioteca, dar ultimele cărți vîndute fuseseră cele purtînd pe copertă numele romancierului rus. De-a lungul anilor, Dostoievski i-a adîncit felul de a gîndi viața, concepția despre ea, care fusese întemeiată de la început pe bazele unei etici creștine. După ce a căzut victimă incestului, poetul a trăit permanent sentimentul culpabilității, făcîndu-se cunoscut ca « mag al vinovăției » (Emil Barth). Căutînd cu înfrigurare o cale a absolvirii de păcat, a ajuns curînd la convingerea că poate ajunge la mîntuire prin suferință și autojertfire. Aidoma unui erou din paginile lui Dostoievski care, după ce soarbe din otrava neagră a păcatului, încearcă să se purifice, pe de o parte luptînd împotriva titanicelor forțe ale răului, pe de alta, purtîndu-și pretutindeni crucea. Și-ntr-adevăr, în cursul tristei sale existențe, el nu făcuse altceva decît să străbată cu inima însîngerată drumul calvarului, simțind cum « Domol în suflet se ridică crucea », auzind însă și « Dulcele cînt al învierii ». Părintele său întru suferință, omul chinuit de boală și nesfîrșite împilări materiale, Feodor Dostoievski, îi educase în spiritul smeritei dragoste pentru umili și dezmoșteniți soartei din orașul în care « Umanitatea mai tăcută sîngerează în liniște » (*Celor amuțiți*). Poetul frecventa cîrciumile periferice pentru a se întreține cu nevoiașii, cărora le asculta bucuriile și necazurile. Spre miezul nopții revenea în cafenelele elegante, unde putea fi zărit cum îi scruta pe cei din jur cu priviri demonice, « criminale », și gata să se ia la harță cu primul ieșit în cale. Era notorie adînca sa compasiune pentru o bătrînă prostituată pe care o vizita deseori interesîndu-se de viața-i amară. Zăbovind împreună în fața vinului, îi vorbea ore în șir, pînă cădea într-o tăcere religioasă, reflectînd asupra marilor drame și mizerii ale vieții. Asistînd întîmplător la tentativa uciderii unui cîine, fuge în munții din apropiere, unde prietenii îl întîlnesc cuprins de febră și groază. E ușor de presupus fiorul cu care citise și recitise în *Crimă și pedeapsă* coșmarul lui Raskolnikov în care « niște mujici zdraveni, beți morți », în frunte cu Mikolka, se distrează ucigînd în bătăi o biată mîrțoagă. Fire susceptibilă, irascibil pînă la agresivitate, paradoxal ca un autentic erou dostoievskian, Trakl devenea răbdător și de o neobișnuită bunătate în prezența « oamenilor simpli sau a copiilor ». Inutil să mai amintim importanța pe care Dostoievski o acorda în scrierile sale copilului, creatura nevinovată, nepervertită încă de duhul răului din lume. În prostituată vedea ființa « năpăstuită și ofensată » de societatea în care se aude mereu și mereu « rîsul respingător al aurului » (*Celor amuțiți*). Celebrele sale poeme *Sonia* (al cărui model indiscutabil este Sonia Marmeladova) și *Afra* (figură inspirată după o legendă din Évul-mediu, potrivit căreia prostituata Afra din Augsburg, convertită la credință de doi călugări își transformă bordelul în mînăstire), simbolizează spiritul de sacrificiu și puritatea morală. Ambele siluete, fin caligrafiate, desprinse parcă din vitralii blînd luminate, poartă aură creștină, de Madonă. Versurile sugerează mîntuirea, liniștea odihnei după drumuri cu spini.

Dimensiunile influenței lui Dostoievski asupra poetului austriac ni se par insuficient cercetate. Printre altele, rămîn pînă azi nesesizate numeroase motive și figurații ce trec direct din opera romancierului rus în versurile trakliene. Nu este aici locul să insistăm asupra lor, întrucît ele comportă obiectul unui studiu special. Dar ținem să amintim o foarte interesantă observație a germanistului Reinhold Grimm[1], asupra poemului *Cîntecul lui Kaspar Hauser* (personaj istoric, devenit în literatură sinonim omului persecutat de soartă). În aceste versuri, scena urmăririi lui Kaspar Hauser de către ucigași, nu concordă cu versiunea reală, ci prezintă « o situație identică din romanul lui Dostoievski, *Idiotul*, în care Rogojin îl pîndește pe Mîșkin în culoarul casei scufundate în penumbrele serii ». Iată și versurile, scoase din context, menite să sublinieze aserțiunea lui Grimm: « Casa și grădina în amurg a oamenilor albi / Iar ucigașul se afla pe urmele sale... Privea zăpada căzînd pe crengile desfrunzite / Și-n coridorul asfințit umbra ucigașului. » Același, trage concluzia, că « amîndoi, Hauser și Mîșkin simbolizează existența însingurată în lumea oamenilor ». Se știe că Trakl însuși s-a declarat un Kaspar Hauser. Faptul că în poemul *Cîntecul lui Kaspar Hauser* e invocat și Mîșkin — sub o formă desigur voalată — denotă că poetul se confundase și cu această preasfîntă zămislire dostoievskiană.

Dacă am insistat asupra tangențelor dostoievskiene în opera lui Trakl, am făcut-o gîndindu-ne că însăși existența fizică și morală a poetului se asimilează perfect în universul romancierului rus. Sfîrșitul acestei existențe în cadrul tragic al războiului, sinuciderea sa ca un ultim gest de revoltă în fața răului invincibil, dobîndește o semnificație pur dostoievskiană. Să nu uităm că gestul disperat urmează unei perioade de sacrificiu dus pînă la uitare de sine, cînd poetul aplica practic principiul autojertfirii, principiu ce decurge din convingerea, și aceasta dostoievskiană, că fiecare om este responsabil pentru destinul și suferința celorlalți.

•

Georg Trakl (ca de altfel și Georg Heym, Ernst Stadler, Gottfried Benn sau Albert Ehrenstein) ilustrează începuturile expresionismului, perioada sa « romantică ». Reprezentanții momentului sînt cu toții vizionari ai amurgului, lirica lor exprimă teama omului, chinurile sale fără margini într-o luptă de Laokoon înlănțuit. Aceștia sînt convinși că epoca lor, lipsită de orice credință sau ideal, se află în ajunul unei catastrofe cosmice, care va fi concretizată prin declanșarea războiului mondial. « În atitudinea de bază a poeziei lor poate fi văzută... o înrudire apropiată de Kafka, dar și de autori mai în vîrstă, cum ar fi Dostoievski și Strindberg »[2]. Treptat însă a apărut o altă tendință, care va găsi numeroși adepți mai cu seamă după anul 1915. Poeții — cărora li se adaugă și o serie de dramaturgi, întrucît începe să se dezvolte și un important teatru expresionist — își pun acum problema salvării omului și a umanității, în general. Eroul unei piese, *Der Retter* (Salvatorul), de Hasenclever, cade în genunchi « rugîndu-l pe Dumnezeu să-i arate calea prin care poate fi salvată omenirea » (W.H. Sokel)[3]. Iar Reinhold Sorge, dorește ca fiecare piesă pe care o scrie să fie pentru năpăstuiții soartei « o biserică, o școală ». Partizanii celei de a doua faze a expresionismului, spre deosebire de crainicii amurgului, nihiliști în fond, sînt, aproape fără excepție, antinietzscheeni. Ei propovăduiesc ideea transformării lumii pe

[1] *Georg Trakls verhältnis zu Rimbaud*, « Germanisch-Romanische Monatsschrift », BD 9, 1959.
[2] Paul Raabe, *Das Ende des Expressionismus*, Ein Vortrag, 1966.
[3] Op. cit.

cale educativă, transformare ce trebuie să înceapă printr-un proces de remodelare a sufletului omenesc. Literatura lor se adresează omului cu un glas mesianic și patetic caligrafiindu-i numele cu majuscule. Această perioadă (avînd « melodie principală umanitatea » — Kurt Pinthus) e dominată de o foarte puternică religiozitate, în care tonurile blîndeții se amestecă cu cele ale extazului. Asemenea lui Dostoievski, a cărui mistică s-a revărsat printre acești scriitori asemenea unui val de lumină dogoritoare, ei proclamă « principiul frăției », dragostea universală, etica pură, nealterată de civilizația mașinismului. Cîteva din izvoarele care le adapă necontenit credința sînt învățăturile creștinismului primitiv, luate uneori direct din operele pravoslavnicului Dostoievski. Vocabularul lor de bază este compus din cuvinte ca: toleranță, bunătate, caritate, autojertfire, compasiune, smerenie, umilință. Sînt cuvinte-instrument cu ajutorul cărora teoretizează sau invocă necesitatea impunerii virtuților etice imperios necesare pentru ameliorarea tuturor relelor de pe suprafața pămîntului. Apelativul de « frate », deseori întîlnit în scrierile dostoievskiene, apare acum cu o foarte mare frecvență. În fruntea eșalonului de poeți ai « înfrățirii umane » se află Franz Werfel, un artist evlavios, care s-a îmbibat de concepția de viață dostoievskiană. Multe din poemele sale imnice, de monolog transcendental (dar și de coloratură imediat umanitaristică) dau întregii grupări expresioniste de care vorbim semnele de recunoaștere distinctivă, cum ar fi bunăoară acest vers: « O, singura-mi dorință, e, omule, să-ți fiu frate ».

Pînă spre sfîrșitul războiului este cîntat și proslăvit omul simplu, în ipostaza proletarului, a deținutului, a prostituatei și a servitoarei, într-un cuvînt, a omuliu exploatat. Pentru creatorul expresionist, « lumea este un imens spital și azil al săracilor, și pînă și aceia care par fericiți, poartă în inimă teama și chinul » (W.H. Sokel),[1] « el vede omenescul în prostituată, zeiescul în fabrică » (B.S. Meyers)[2]. Artistul suferă fără margini pentru destinul amar al obidiților, și se declară gata să abdice de la privilegiile sale materiale și spirituale. În concordanță cu concepția dostoievskiană, el nutrește convingerea fermă că « omul își merită fericirea prin suferință ». Devine o permanentă obsesie părerea că morala poate fi revitalizată pe calea « mîntuirii prin suferință », lumea transformîndu-se astfel într-un adevărat Eden terestru. Morala omului nou o anunță Georg Kaiser într-un șir de piese, dintre care se distinge în primul rînd *Die Bürger vor Calais*, capodopera teatrului expresionist. Exemplul « autojertfirii » lui Eustasche, care se sinucide pentru fericirea colectivității, devine motivul de bază al dramelor scrise în acești ani deosebit de productivi pe plan artistic. El este convingător exprimat și în piesele lui Ernst Barlach (care trebuie considerat și un foarte important scriitor) sau în unele proze quasi-expresioniste de Jakob Wassermann. Un ideal de viață identic, evident abstract și utopic, cultivaseră din plin și artiștii plastici de la binecunoscuta grupare « Die Brücke » (Holde, Heckel, Kirchner, Rotluff, Pechstein etc.). Aidoma scriitorilor, ei erau animați de ideea instaurării unei comuniuni umane bazate pe principiul egalității sociale și al iubirii între oameni în spirit creștin. Pilda « autojertfirii » lui Van Gogh — gest tipic dostoievskian ! — li se părea dintre cele mai mișcătoare și o considerau demnă de urmat. Înrîurirea lui Dostoievski asupra artiștilor de la « Die Brücke » a fost puternică și foarte rodnică. Nemijlocitul lor contact cu opera scriitorului a imprimat creațiilor semnate de ei o atmosferă apăsătoare, demonică, dar și una de extaz religios, în care omul se înfățișează în chip de Christ țintuit pe

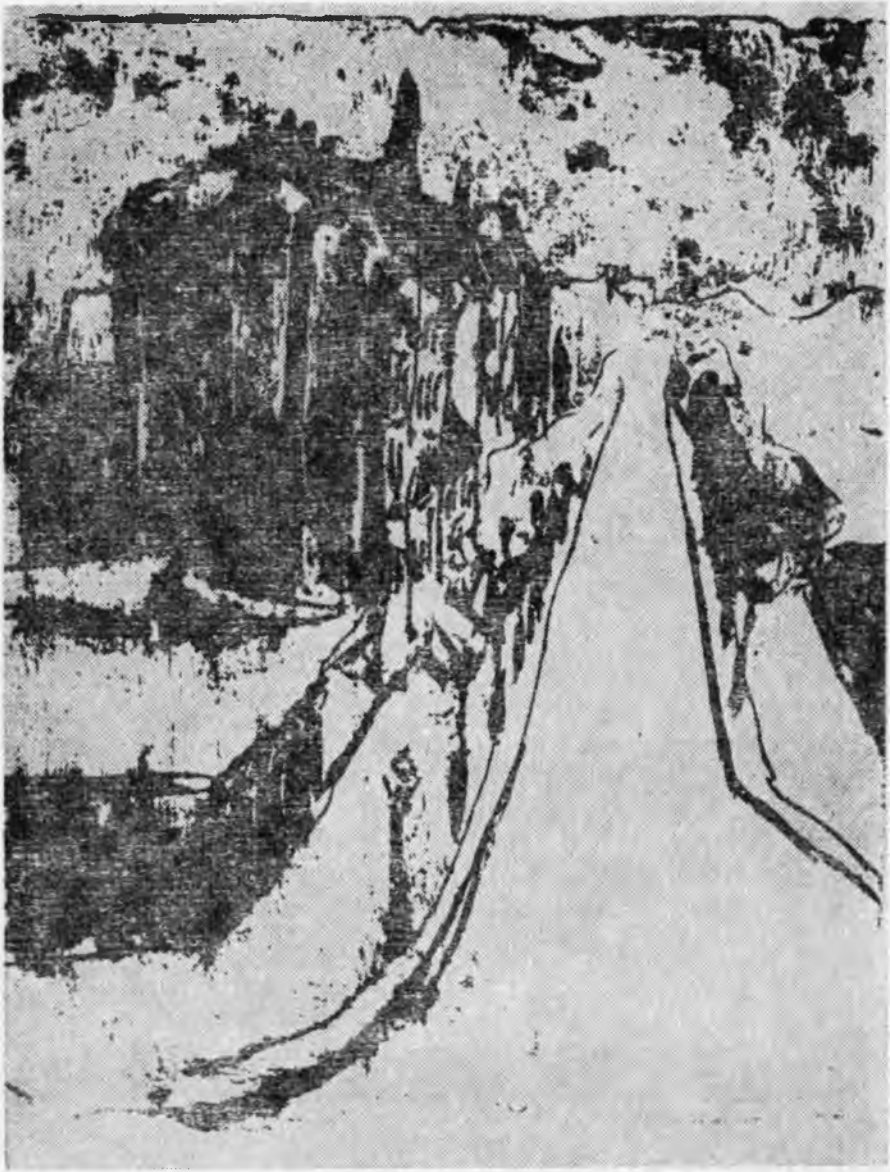
[1] op. cit
[2] *Die Malerei des Expressionismus*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln.

cruce. Personajele care le compun universul artistic sînt îndeobște umilii, cei azvîrliți la marginea societății. Ernst Barlach, sintetizează la un înalt nivel artistic această mare simpatie pentru oamenii simpli. Omul său apare într-o postură suferindă, chinuită, trăind teama animalică dar și beatitudinea mîntuirii venite în urma contactului cu divinitatea. Barlach vizitase în anul 1906 Rusia, unde s-a interesat îndeaproape de vechea credință ortodoxă. Așa se și explică faptul că în originala sa operă sînt conjugate trăsături plastice ale goticului și barocului german cu viziuni de extaz specific misticei slave, toate acestea subsumate unui crez artistic profund umanist.

Tipul uman care încarnează la modul ideal mesianismul « autojertfirii » și al « smereniei », pentru expresionism îl constituie prostituata. Fără îndoială, prezența ei în operele literare nu o întîlnim pentru prima oară. E suficient, să ne întoarcem privirile spre romanul secolului al XIX-lea, și o vom descoperi în descrieri îndeobște recunoscute ca realizări clasice. Naturalismul o pune într-o lumină nouă, prezentînd-o drept un produs uman caracteristic societății exploatatoare. Ori de cîte ori se vorbește despre ea, cititorului i se cere înțelegere și milă pentru cea mai nefericită creatură de pe pămînt. Prin *Nana*, Zola impusese definitiv în literatura universală figura prostituatei. În cadrul operelor expresioniste, ea ocupă un loc aparte avînd o funcție absolut simbolică, deoarece însumează suferința întregii umanități. Arhetipul îl creease Dostoievski, prin Sonia Marmeladova, ființa smerită și blajină, femeia cu trăsături angelice, care își sacrificase fericirea, tinerețea, pentru a-și ajuta familia muritoare de foame. Într-o scenă memorabilă, Rodion Raskolnikov « se pleacă pînă la pămînt și-i sărută piciorul ». La întrebarea Soniei asupra acestui nemaipomenit gest, tînărul student căzut în transă răspunde: « Nu m-am plecat în fața ta, ci în fața întregii suferințe umane ». . . Sub semnul acestei replici, care poate constitui unul din motto-urile expresionismului, sînt zămislite numeroase personaje care iau drept punct de plecare figura Soniei. În pasajele anterioare, am sugerat cîteva din atributele morale ce alcătuiesc profilul prostituatei în poezia trakliană. Într-o variantă foarte apropiată, cu descrieri mai directe însă, specifice poeziei « prozaice », ni se relevă silueta acesteia într-un frumos poem, *Prostituata* de Ernst Stadler. Și în cazul de față avem de a face cu o viziune creștină, atît de clar exprimată mai cu seama în versurile finale, de apoteoză, care anunță « învierea și nunta ». În romane (ca de exemplu la Hans Johst, un scriitor care, din păcate, și-a trădat etica abandonîndu-se carierei politice naziste), sau în teatrul lui Paul Kornfeld, prostituata, indiferent de situațiile întîlnite, încorporează întotdeauna ideea dostoievskiană de sacrificiu. Ei i se împrumută ceva din viața și pildele lui Isus Christos, a sfîntului care pătimește pentru oameni, îndură în tăcere umilința și în cele din urmă se purifică prin flăcările iadului de pe pămînt. În acest sens trebuie amintită piesa lui Georg Kaiser, *Der Brand im Opernhaus* (Focul din clădirea operei), în care două prostituate se transformă în femei sacre.

•

Am creionat numai cîteva din evidentele aspecte ale influenței lui Dostoievski asupra mișcării artistice germane dintre anii 1910—1925. Este, după cîte știm, prima încercare de acest fel. Un studiu mai amplu ar revela și alte corespondențe — literare, filozofice și stilistice — existente între operele genialului scriitor rus și fluviul de scrieri ieșite de sub condeiele înfrigurate ale unei generații atît de zbuciumate și nefericite cum a fost aceea a expresioniștilor din Germania imperială de odinioară.



Sonia

Revine seara în grădini bătrîne;
viața Soniei, albastră liniște.
Drumul păsărilor sălbatice;
pom golaș în toamnă și liniște.

Floarea-soarelui suav închinată
peste viața Soniei, dalbă.
Roșie rană, nicicînd arătată,
pîlpîi viață în odăile sumbre,

unde sună albastrele clopote;
pasul Soniei și suavă liniște.
Animal muribund salută pierind,
pom golaș în toamnă și liniște.

Soare de zile vechi luminează
peste sprîncenele Soniei, dalbe,
zăpadă, în obraji umezind
și sălbăticia sprîncenelor sale.

Afra

Copil cu părul brun. Rugăciunea și aminul
întunecă liniștit răcoarea de seară și surîsul
Afrei, purpură în ramele de galbene flori-
ale-soarelui, teamă și zăduf cenușiu.

Înfășurat în mantie albastră, pe vremuri
călugărul o vedea cu evlavie zugrăvită-n vitralii;
chip luminos, încă-l urmează-n dureri,
cînd stelele ei nălucesc în sîngele lui.

Sfîrşit de toamnă; şi tăcerile soculuí.
Fruntea atinge albastra mişcare a apei,
o aspră năframă întinsă pe-o targă.

Fructe putrezite se desprind de pe crengi;
de nespus e curgerea păsărilor, întîlnire
cu muribunzi; apoi urmează anii cerniţi.

ERNST STADLER

Prostituata

Lunecasem parcă din braţele Domnului în braţele lumii:
Stăruia încă mîngîierea mîinilor sale
ce-mi învolburaseră sînii, îi stăruia
şi spada iubirii, acea care grea de plăcere
îmi pătrunsese-n trup vătămîndu-l,
şi zăbovind voluptuoasă coborî în beznele sîngelui,
cînd iată că trupul acesta, îmbiat tuturor
se şi culcase printre perne sărace.
Şi ori de cîte ori mă îngropam sub fiori
lui îi dăruiam pîntecul meu.
Şi-n clipa cînd lumea mă lovea cu nemiloase cuvinte
chin luminos se înălţa
iar ţinta încercării lucea în mari depărtări.
Rînceda hrană primită
cu ocară şi scîrbă era binecuvîntata cuminicătură
pe care gura o lua din blîndele-i mîini,
şi fiecare plăcere era răcorită în sîngele rănilor
sale adînci,
fiecare durere, spălată de scînteile dragostei sfinte.
Din pivniţi, din tavernele porturilor şi din ascunsele
străzi cu bordeluri —
acolo unde sufletul parcă desprins, rătăceşte
între carne şi vis —
a şi început să rasără primăvărateca voce
chemînd la înviere şi nuntă.

În româneşte de PETRE STOICA

OSCAR KOKOSCHKA: Ucigaş, Speranţa femeilor (III) (1908) ▶

III

ALBERT CAMUS

POSEDAȚII

Piesă în trei părți
adaptare
după romanul
lui DOSTOIEVSKI

(aprilie 1959)

Posedații înseamnă pentru mine una dintre cele patru sau cinci opere pe care le așez deasupra tuturor celorlalte. Pot spune că m-am format și m-am hrănit din ea în mai multe privințe. În tot cazul de aproape douăzeci de ani mă bate gîndul să-i văd personajele pe scenă. Ele nu au numai statura personajelor dramatice, ci și portul, exploziile, mișcarea lor rapidă și deconcertantă. De altfel, Dostoievski are, în romanele sale, o tehnică teatrală: folosește dialogurile, cu cîteva indicații de loc și de mișcare. Omul de teatru, fie că e actor, regizor sau autor, află totdeauna de la el toate datele de care are nevoie.

Iată astăzi *Posedații* pe scenă. Pentru a-i aduce aici a fost nevoie de mai mulți ani de muncă îndîrjită. Și totuși cunosc și măsor tot ceea ce desparte piesa de acest prodigios roman! Am încercat doar să urmez ritmul profund al cărții și să merg, ca și ea, de la comedia satirică la dramă, apoi la tragedie. Acest lucru se poate spune și despre text și despre spectacol, care pornește de la un anume realism, ca să ajungă la o stilizare tragică. În ce privește restul am încercat, în vîltoarea acestei lumi nemăsurate, sucite, nesățioase, pline de izbucniri și de violențe, să nu pierd firul de suferință și de duioșie care face din universul lui Dostoievski un univers apropiat fiecăruia dintre noi. Creaturile lui Dostoievski, acum o știm bine, nu sînt nici stranii, nici absurde. Ele seamănă cu noi, avem aceeași inimă. Și dacă *Posedații* reprezintă o carte profetică, nu este numai pentru că vestește nihilismul nostru, ci și pentru că aduce în scenă suflete sfîșiate sau moarte, incapabile să iubească și suferind că nu o pot face, voind și neputînd crede, adică tocmai acelea care populează astăzi societatea și lumea noastră spirituală. Subiectul acestei opere este tot atît de bine uciderea lui Șatov (inspirată dintr-un fapt real: asasinarea studentului Ivanov de către nihilistul Neceaiev), cît și aventura spirituală și moartea lui Stavroghin, erou contemporan. Deci astăzi este adusă pe scenă nu numai una dintre capodoperele literaturii universale, ci și o operă de actualitate.

ALBERT CAMUS

N.B. Adaptarea *Posedaților* a fost făcută reincorporînd în cuprinsul lucrării spovedania lui Stavroghin (care n-a fost publicată din motive de cenzură, dar al cărei loc în povestire îl cunoaștem) și folosind anumite pagini care alcătuiesc *Carnetele Posedaților*, ținute de autor în timpul perioadei de creație.

Nu citiți aceste rînduri decît dacă ați venit cu întîrziere

REZUMATUL PRIMELOR TABLOURI

I

Într-un mic orășel de provincie trăiește preaidealistul Stepan Trofimovici Verhovenski, prieten al Occidentului dreptății și progresului.

La drept vorbind trăiește oarecum ca un parazit în casa generălesei Varvara Petrovna Stavroghin, după ce a fost preceptorul fiului ei, Nicolas. Nicolas s-a dus să stea la Petersburg. Zvonuri tulburătoare circulă pe seama purtării și moralității lui. Stepan, care și-a expediat propriul său fiu în străinătate, l-a uitat acolo.

La ridicarea cortinei, Stepan și prietenul său Grigoreiev joacă o partidă de cărți. Varvara intră să-i împărtășească lui Stepan vestea că fiul ei se întoarce acasă și că plănuiește să-l însoare cu Liza Drozdov, care în clipa de față călătorește în Elveția, împreună cu mama ei și Dașa, pupila Varvarei Stavroghin. Varvara părăsește salonul în care intră pe rînd prietenii lui Stepan, la reuniunea obișnuită. Printre aceștia domnul Gaganov și Ivan Șatov, fratele Dașei. Fiecare vorbește cu patimă despre libertate, dreptate și viitor. De asemenea fiecare bea zdravăn și fumează țigările Varvarei, oferite cu generozitate de Stepan. Varvara intră anunțînd sosirea fiului ei. Toți se bucură că îl vor vedea pe acest om misterios.

Cu toate acestea prezența lui Nicolas crează o indispoziție generală. Nici Liputin, nici Varvara nu pot să învioreze conversația. După o tăcere destul de lungă, Nicolas îl insultă pe domnul Gaganov.

II

În urma acestui incident Nicolas pleacă din nou în călătorie. Stă cîtăvă vreme în Elveția, unde le întîlnește pe doamnele Drozdov și pe Dașa Șatov. Amiciția dintre Liza și Nicolas se răcește. Prascovia îi dă să înțeleagă Varvarei că Dașa ar fi avut o intrigă amoroasă cu Nicolas. Atunci Varvara vrea s-o mărite pe Dașa cu Stepan Trofimovici, care acceptă din plictis, deși bănuie că i se cere să acopere astfel păcatele altuia.

III

Ne aflăm în salonul proprietăresei Filipov, care închiriază odăi unor personaje ciudate printre care inginerul Kirilov, Șatov și mai cu seamă

căpitanul Lebiadkin și sora lui, nebună și infirmă, Maria Timofeievna. Kirilov îi explică lui Grigoreiev că trebuie să te omori pentru a dovedi că omul este liber.

După plecarea lui Kirilov, Șatov îi spune lui Grigoreiev că Stavroghin a fost iubitul nevestei lui. Apoi intră Liza, care vine să-i ceară lui Șatov să lucreze la o carte. De fapt ea a venit s-o vadă pe Maria, sora căpitanului Lebiadkin, ale cărei relații misterioase cu Nicolas o neliniștesc. Șatov refuză lucrarea propusă și o roagă pe Liza să plece.

Apare Maria. Îi vorbește lui Șatov despre prințul ei, pe care îl așteaptă și de care se crede iubită. Intervine Lebiadkin, beat ca de obicei și care, pentru a se apăra, pretinde că va face o destăinuire extraordinară. Va spune a cui soție este Maria. Dar tabloul se încheie înainte de a apuca să facă dezvăluirea.

IV

Salonul generălesei. Intră Varvara, Prascovia, apoi Liza și Maria, care s-a aruncat la picioarele Varvarei la ieșirea din biserică. Varvara și Prascovia primesc de cîtva timp niște scrisori anonime, în care se afirmă că această nebună ar fi soția legitimă a lui Nicolas. Intră Lebiadkin, care vine să-și caute sora, rostind cuvinte enigmatice. Este anunțat Nicolas: toți se întorc spre ușă. Apare însă Pierre Verhovenski, fiul lui Stepan, întors din străinătate. Apoi sosește într-adevăr Nicolas, care o conduce pe Maria acasă, cu blîndețe și duioșie, spunînd în același timp: « Știi bine că nu sînt soțul dumitale. »

Pierre le povestește că este vorba de o neînțelegere. Nicolas se întoarce. O felicită pe Dașa pentru căsătorie. Șatov îl pălmuiește pe Nicolas, care nu răspunde și iese. Atunci Liza, cu obrajii scăldați în lacrimi, îi declară lui Maurice Nicolaievici, adoratorul ei, că îl va lua de bărbat.

Cum se va răzbuna Nicolas pe Șatov? Ce îl leagă de Maria, de Dașa, de Liza? Cine este ciudatul Pierre Verhovenski? Iată ce vom afla în celelalte tablouri.

Vom descoperi înspăimîntătoarele planuri ale lui Pierre, vrerea lui Kirilov de a se sinucide, adevărul despre legătura dintre Maria și Nicolas.

Cu ajutorul ocnașului evadat, Fedka, și al episcopului Tihon, drama care s-a închegat din comedie se va termina în flăcările tragediei.

(Text scris de Albert Camus, inserat în program, dar nesemnat de autor.)

PARTEA A DOUA

TABLOUL AL PAISPREZECELEA

Chilia lui Tihon, la mănăstirea Fecioarei. Tihon și Stavroghin, în picioare.

STAVROGHIN: Mama ți-a spus că sînt nebun?

TIHON: Nu. Nu mi-a vorbit despre dumneata chiar ca despre un nebun. Mi-a vorbit însă de niște palme pe care le-ai primit și de un duel... *(Se așază, gemînd.)*

STAVROGHIN: Ești bolnav?

TIHON: Mă dor tare picioarele. Și dorm prost.

STAVROGHIN: Vrei să plec? *(Se îndreaptă spre ușă.)*

TIHON: Nu. Șezi! *(Stavroghin se așază, cu pălăria în mînă, într-o atitudine de om de lume. Dar se vede că răsuflă greu.)* Și dumneata pari bolnav.

STAVROGHIN *(în același chip)*: Chiar și sînt. Știi, am niște vedenii. Văd adesea, sau simt, lîngă mine, un fel de făptură batjocoritoare, rea, cu judecată, care ia felurite înfățișări. Dar e mereu aceeași făptură și mă scoate din minți. Ar trebui să consult un medic.

TIHON: Da. Fă-o.

STAVROGHIN: Nu, este inutil. Știu despre ce este vorba. Cum de altfel știi și dumneata.

TIHON: Te gîndești la diavol?

STAVROGHIN: Da. Crezi în el, nu-i așa? Un om cu ocupația dumitale e obligat să creadă în el.

TIHON: Voiam să spun că în cazul acesta poate fi vorba mai degrabă despre o boală.

STAVROGHIN: După cîte văd, ești sceptic. Cel puțin crezi în Dumnezeu?

TIHON: Cred în Dumnezeu.

STAVROGHIN: Stă scris: « Dacă ai credință, poruncește muntelui să umble, și ți se va supune. » Poți pune în mișcare un munte?

TIHON: Poate. Cu ajutorul lui Dumnezeu.

STAVROGHIN: De ce poate? Dacă crezi, ar trebui să spui da.

TIHON: Credința mea nu este desăvîrșită.

STAVROGHIN: Nu mai spune, cu atît mai rău. Știi răspunsul dat de un episcop? Un barbar, care ucidea toți creștinii întîlniți în cale, îi puse jungherul în beregată și-*l* întrebă dacă crede în Dumnezeu. « Foarte puțin, foarte puțin », îi răspunse episcopul. N-a fost demn, nu-i așa?

TIHON: Credința lui nu era desăvîrșită.

STAVROGHIN *(zîmbind)*: Da, da. Însă după mine credința ori e desăvîrșită, ori nu e deloc. Iată de ce sînt ateu.

TIHON: Ateul desăvîrșit este mai demn de cinste decît indiferentul. El stă pe ultima treaptă premergătoare credinței desăvîrșite.

STAVROGHIN: Știu. Îți amintești fragmentul din Apocalips despre cei încropiți?

TIHON: Da. « Știu lucrurile tale, că nu ești nici rece, nici fierbinte. O, dacă ai fi rece sau fierbinte! Astfel, fiindcă ești încropit, am să te vărs din gura mea. Pentru că zici... »

STAVROGHIN: Destul. *(Tace, apoi fără să-l privească)* Știi te iubesc mult.

TIHON *(șoptit)*: Și eu. *(Tăcere destul de lungă. Atingînd cu degetul cotul lui Stavroghin)* Nu fii supărat.

STAVROGHIN *(tresare)*: Cum de-ai știut... *(Își reia tonul obișnuit.)* Da, pe cuvîntul meu, eram supărat fiindcă îți spusesem că te iubesc.

TIHON *(ferm)*: Nu mai fii supărat și spune-mi totul.

STAVROGHIN: Ești sigur deci că am venit cu un gînd anume.

TIHON *(privind în jos)*: Ți-am citit pe chip cînd ai intrat.

Stavroghin este palid, mîinile îi tremură. Apoi scoate niște foi de hîrtie din buzunar.

STAVROGHIN: Bine. Iată. Am scris o povestire despre mine și am de gînd s-o înfățișez lumii. Ceea ce s-ar putea să-mi spui nu-mi va clinti cu nimic hotărîrea. Totuși aș vrea să fii primul care va cunoaște această istorisire și am să ți-o spun. *(Tihon dă încet din cap, de sus în jos)*. Astupă-ți urechile. Dă-mi cuvîntul că nu vei asculta și-am să vorbesc. *(Tihon nu răspunde.)* Între 1861 și 1863 am trăit la Petersburg într-o destrăbălare în care nu găseam nici o plăcere. Îmi duceam viața împreună cu niște camarazi nihiliști care mă adorau din pricina pungii mele cu bani. Mă plictiseam cumplit. În așa hal încît aș fi putut să mă spînzur. *(Tihon nu spune nimic.)* Aveam trei case.

TIHON: Trei?

STAVROGHIN: Da. Una, unde o instalasem pe Maria Lebiadkin care a devenit soția mea legitimă. Și altele două unde mă întîlneam cu ibovnicele mele. Una dintre case o închiriasem de la niște mici burghezi care ocupau restul odăilor și lucrau în tîrg. Rămîneam deci singur, destul de des, cu fetița lor de doisprezece ani, Matrioșa. *(Se oprește.)*

TIHON: Vrei să povestești mai departe, sau să te oprești?

STAVROGHIN: Voi povesti mai departe. Era un copil extrem de blînd și de liniștit, cu obrazul alb, palid, plin de pistrui. Într-o zi nu-mi găseam briceagul. M-am plîns proprietăresei care își acuză fiica și o bătu pînă la sînge, în fața mea. Seara mi-am găsit briceagul în cutele plăpumii. L-am vîrît în buzunarul hainei, și, ieșind, l-am aruncat în stradă, ca nimeni să nu știe nimic. După trei zile m-am întors în casa Matrioșei. *(Se oprește.)*

TIHON: Ai stat de vorbă cu părinții ei?

STAVROGHIN: Nu. Nu erau acasă. Matrioșa era singură.

TIHON: Ah!

STAVROGHIN: Da, singură. Ședea într-un colț, pe un scăunel, cu spatele la mine. Am stat multă vreme și am cercetat-o, din odaia mea. Deodată prinse să cînte încet, foarte încet. Inima începu să mi se zbată cu putere. Mă ridicai și mă apropiai tiptil de Matrioșa. Mă așezai în tăcere lîngă ea, pe dușumea. Ea se sperie și se ridică brusc în picioare. O prinsei de-o mînă și i-o sărutai; rîse ca un copil, o îndemnai să se așeze la loc, dar se ridică iarăși, înspăimîntată. Îi sărutai din nou mîna. O luai pe genunchi. Se dădu înapoi și zîmbi. Rîsei și eu. Atunci își aruncă brațele în jurul gîtului meu și mă sărută... *(Se oprește. Tihon îl privește. Stavroghin îi înfruntă privirea, apoi, arătînd o foaie albă)*: Aici, în povestirea mea, am lăsat un spațiu alb.

TIHON: Ai de gînd să-mi spui urmarea?

STAVROGHIN *(rîzînd încurcat, cu chipul chinuit)*: Nu, nu. Mai tîrziu. Cînd vei fi demn de asta... *(Tihon îl privește.)* Dar nu s-a întîmplat absolut nimic, ce-ți trece prin minte? Absolut nimic... Știi, ar fi mai bine dacă nu m-ai privi. *(Încet)* Și nu-mi pune răbdarea la încercare. *(Tihon își pleacă privirea.)* Cînd m-am întors după două zile, de îndată ce mă văzu, Matrioșa o zbughi în cealaltă odaie. Mi-am putut însă da seama că nu-i spusese nimic maică-sii. Totuși mi-era teamă. În tot timpul acela mi-a fost îngrozitor de frică să nu spună ceva. În sfîrșit, într-o zi, înainte de a ne lăsa singuri, maică-sa îmi spuse că fetița căzuse la pat și avea friguri. Am rămas în odaia mea, șezînd nemișcat pe un scaun și privind, în odaia cealaltă, patul ei învăluit în umbră. După un

ceas, ea se mișcă. Ieși din umbră. Arăta foarte slăbită în cămășuța de noapte. Veni pînă în pragul camerei mele și, de acolo, dînd din cap, mă amenință cu pumnul ei plăpînd. Apoi o luă la fugă. O auzeam cum aleargă pe prispa interioară a casei. Mă ridicai și o văzui că dispare într-o magazie unde se țineau lemnele. Știam ce-avea de gînd să facă și mă străduii să aștept douăzeci de minute. Îmi amintesc că pe o mușcată de lîngă mine se cățăra încet un păianjen mic și roșu. După ce se scurseră cele douăzeci de minute, îmi impusei să mai aștept încă un sfert de ceas. Apoi, ieșind, privii printr-o crăpătură înăuntrul magaziei. Matrioșa se spînzurase. Plecai și, toată seara, jucai cărți, cu simțămîntul că sînt eliberat.

TIHON: Eliberat?

STAVROGHIN *(schimbînd tonul)*: Da. În același timp însă știam că simțămîntul acesta se bizuia pe o lașitate infamă și că niciodată, niciodată nu mă voi mai putea simți nobil, nici pe-acest pămînt, nici într-o altă viață, niciodată . . .

TIHON: De aceea te-ai purtat aici într-un fel atît de ciudat?

STAVROGHIN: Da. Aș fi vrut să mă omor. Dar n-aveam curajul s-o fac. Atunci mi-am bătut joc de viața mea în chipul cel mai nătîng cu putință. Am dus o viață ironică. Mi s-a părut că ar fi o idee strașnică, foarte idioată, să mă căsătoresc cu o nebună, o infirmă pe care am făcut-o soția mea. Am primit chiar să mă bat într-un duel, dar n-am tras, în speranța că voi fi ucis prostește. Ce să mai lungesc vorba, am luat asupră-mi cele mai grele poveri, în același timp necrezînd în ele. Dar toate acestea au fost în zadar, în zadar ! Trăiesc între două vise, unul în care, pe o insulă preafericită, înconjurată de o mare luminoasă, oamenii se trezesc și adorm neprihăniți, altul în care o văd pe Matrioșa slăbită, dînd din cap și amenințîndu-mă cu pumnul ei mic . . . Pumnul ei mic . . . Aș vrea să șterg un act din viața mea și nu pot. *(Își ascunde fața în mîini. Apoi, după un timp, se ridică.)*

TIHON: Într-adevăr ai de gînd să publici această povestire?

STAVROGHIN: Da. Da !

TIHON: Gîndul e nobil. Pocăința nu poate fi împinsă mai departe. Ar fi o faptă admirabilă să te pedepsești singur în felul acesta, doar dacă . . .

STAVROGHIN: Dacă?

TIHON: Doar dacă ar fi o pocăință adevărată.

STAVROGHIN: Ce vrei să spui?

TIHON: În povestirea dumitale arăți deschis nevoile unei inimi rănite de moarte. Din pricina asta ai vrut să fii scuipat, pălmuit, acoperit de rușine. Dar, în același timp, în spovedania dumitale există sfidare și orgoliu. E păcat.

STAVROGHIN: Îți mulțumesc.

TIHON: De ce?

STAVROGHIN: Pentru că, deși ești supărat pe mine, se vede că nu ți-e deloc scîrbă și îmi vorbești ca unui egal.

TIHON: Am fost scîrbit. Dar ești atît de orgolios încît nici n-ai băgat de seamă. Totuși cuvintele « Îmi vorbești ca unui egal », sînt cuvinte frumoase. Ele arată că ai o inimă mare, o forță neîarmurită. Mă înspăimîntă însă această neîarmurită forță zadarnică din dumneata, care nu încearcă să se desfășoare decît în fărădelegi. Ai renegat totul, nu mai iubești nimic, dar să știi că o pedeapsă îi urmărește pe toți aceia care se rup de pămîntul natal, de adevărul unui popor și al unei vremi.

STAVROGHIN: Nu mă tem de pedeapsa asta, nici de alta.

TIHON: Dimpotrivă, trebuie să te temi. Altfel nu mai e pedeapsă, ci plăcere. Ascultă. Dacă cineva, un necunoscut, un om pe care nu-l vei mai vedea niciodată, ar citi această spovedanie și te-ar ierta în tăcere, în sinea lui, te-ai simți alinat?

STAVROGHIN: M-aș simți alinat. *(Șoptit)* Dacă m-ai ierta mi-ar face tare bine. *(Îl privește, apoi, cu o patimă sălbatică)* Nu! Vreau să-mi capăt singur iertarea! Iată țelul meu principal, unic. Numai atunci va dispărea vedenia! Iată de ce tind spre o suferință nemăsurat de mare, iată de ce o caut singur! Nu mă descuraja, altfel voi pieri de furie!

TIHON *(se ridică)*: Dacă socoți că poți să te ierți singur și că vei căpăta iertarea în lumea aceasta prin suferință, dacă nu cauți altceva decît iertarea, o! atunci crezi pe de-a-ntregul! Dumnezeu te va ierta.

STAVROGHIN: Nu poate fi iertare pentru mine. Stă scris în cărțile voastre că nu există crimă mai mare decît să batjocorești un copil.

TIHON: Dacă te ierți pe tine însuți, Cristos te va ierta și el.

STAVROGHIN: Nu. Nu. El nu. Nu pot găsi iertare! Niciodată, niciodată... *(Stavroghin își ia pălăria și se năpustește ca un nebun spre ușă. Dar se întoarce către Tihon și își reia tonul de om de lume. Pare epuizat.)* Voi mai veni. Vom mai vorbi despre toate acestea. Te rog să crezi că sînt foarte fericit că te-am cunoscut. Apreciez primirea ce mi-ai făcut, precum și sentimentele dumitale.

TIHON: Pleci așa de curînd? Aș fi vrut să-ți fac o rugăminte.. dar mi-e teamă..

STAVROGHIN: Te rog. *(Ia, distrat, un mic crucifix de pe masă.)*

TIHON: Nu publica povestirea asta.

STAVROGHIN: Te-am prevenit că nimic nu mă va opri. O voi face cunoscută lumii întregi!

TIHON: Înțeleg. Dar eu îți propun un sacrificiu mai mare. Renunță la acest gest și astfel îți vei înfrînge orgoliul, îți vei strivi demonul, vei dobîndi iertarea. *(Își împreună mîinile.)*

STAVROGHIN: Prea pui la inimă toate astea. Dacă ți-aș da ascultare, la urma urmelor aș scoate-o la capăt, aș avea copil, aș intra într-un club și-aș veni la mănăstire în zilele de sărbătoare.

TIHON: Nu. Îți propun o altă pocăință. În mănăstirea asta există un ascet, un bătrîn dăruit cu o asemenea înțelepciune creștinească încît nici eu, nici chiar dumneata nu o putem pricepe. Du-te lîngă el, supune-te autorității lui timp de cinci sau șapte ani și vei căpăta tot, îți făgăduiesc, totul după care astăzi alergi însetat.

STAVROGHIN *(cu ton ușuratec)*: Să intru la mănăstire? De ce nu? De altfel sînt încredințat că aș putea trăi ca un călugăr, deși sînt înzestrat cu o senzualitate bestială. *(Tihon scoate un țipăt, întinzînd mîinile înainte.)* Ce ai?

TIHON: Văd, văd, limpede că n-ai fost niciodată mai aproape de o nouă crimă, încă și mai înfricoșetoare decît cealaltă.

STAVROGHIN: Liniștește-te. Pot să-ți făgăduiesc că nu voi publica povestirea prea curînd.

TIHON: Nu Nu. Cu o zi, cu un ceas înainte de acest mare sacrificiu, vei căuta o ieșire într-o nouă crimă și nu o vei săvîrși decît pentru a ocoli tipărirea acestor hîrtii!

(Stavroghin îl privește intens, sfărîmă crucifixul și aruncă bucățile pe masă.)

CORTINA

PARTEA A TREIA

TABLOUL AL CINCISPREZECELEA

Acasă la Varvara Stavroghin

. . . . . .

GRIGOREIEV *(intrînd)*: . . . Orașul e cuprins de răzmeriță !

VARVARA: De răzmeriță?

GRIGOREIEV: Da. Muncitorii de la fabrica Șpigulin s-au dus să facă manifestație în fața casei guvernatorului. Se spune că acesta ar fi înnebunit.

VARVARA: Dumnezeule, să nu-l prindă pe Stepan răscoala.

Pe dinaintea feciorului Alexei Egorovici intră: Prascovia Drozdov, Liza, Maurice Nicolaievici și Daşa.

PRASCOVIA: O, Doamne, e revoluție ! Și eu abia îmi mai tîrăsc picioarele ! *Intră Virghinski, Liputin și Pierre Verhovenski.*

PIERRE: Se mișcă, se mișcă. Pe imbecilul de guvernator l-a lovit damblaua.

VARVARA: L-ai văzut cumva pe tatăl dumitale?

PIERRE: Nu, dar nu pățește el nimic. Nu riscă decît să fie biciuit. Asta o să-i prindă bine.

Apare Stavroghin. Cravata lui e desfăcută. Pentru prima dată arată ca un nebun.

VARVARA: Nicolas, ce-i cu tine?

STAVROGHIN: Nimic. Nimic, mi s-a părut că m-a strigat cineva. Dar nu . . . Dar nu . . . Cine să mă strige . . .

Liza face un pas înainte.

LIZA: Nicolas Stavroghin, un oarecare Lebiadkin, care se dă drept fratele soției dumitale, îmi trimite scrisori necuviincioase în care pretinde că poate să-mi facă unele destăinuiri în ce te privește. Dacă este într-adevăr rudă cu dumneata, spune-i să nu mă mai plictisească.

Varvara se năpustește spre Liza.

STAVROGHIN *(cu o stranie simplitate)*: Din nefericire acest om mi-este într-adevăr rudă. Acum patru ani, la Petersburg, m-am căsătorit cu sora lui, născută Lebiadkin.

Varvara își ridică brațul drept, de parcă ar vrea să se apere, și cade, leșinată. Toți aleargă în jurul ei, în afară de Liza și Stavroghin.

STAVROGHIN *(ca mai înainte)*: Acum trebuie să mă urmezi, Liza. Vom merge la conacul meu de la Skvoreciniki.

Liza se îndreaptă spre el ca un automat. Maurice Nicolaievici, care se ocupa de Varvara Petrovna, se ridică și aleargă către ea.

MAURICE: Liza ! *(Un gest al ei îl oprește locului.)*

LIZA: Fie-vă milă de mine. *(Îl urmează pe Stavroghin).*

Întuneric.

POVESTITORUL *(în fața unei cortine luminate de flăcările unui incendiu)*: Focul care mocnea de multă vreme se aprinse în sfîrșit. Mai întîi el izbucni cu adevărat în noaptea în care Liza îl urmă pe Stavroghin. Incendiul mistui mahalaua care desparte orașul de casa de la țară a familiei Stavroghin. În mahalaua aceasta locuiau Lebiadkin și sora lui, Maria. Dar incendiul izbucni și în sufletele oamenilor. După fuga Lizei nenorocirile se ținură lanț.

TABLOUL AL ȘAISPREZECELEA

Salonul casei din Skvoreciniki. Ora șase dimineața. Liza — în aceeași rochie, dar bețită și prost încheiată — stă la ușa-fereastră și contemplă vîlvătăile incendiului. Tremură. Stavroghin intră, venind de afară.

STAVROGHIN: L-am trimis pe Alexei călare să aducă vești. În cîteva minute vom afla ce se petrece. Se zice că o parte din mahala ar fi fost prefăcută în cenușă. Focul ar fi izbucnit între orele unsprezece și miezul nopții.

Liza se întoarce brusc și se duce să se așeze într-un fotoliu.

LIZA: Ascultă-mă, Nicolas. Nu ne mai rămîne multă vreme de stat împreună, așa că vreau să-ți spun tot ce am de spus.

STAVROGHIN: Ce vrei să spui, Liza? De ce să nu ne mai rămînă multă vreme de stat împreună?

LIZA: Pentru că eu am murit.

STAVROGHIN: Ai murit? De ce, Liza? Trebuie să trăim.

LIZA: Ai uitat că ieri, intrînd aici, ți-am spus că ai adus cu tine o moartă. De-atunci am trăit. Am avut ceasul meu de viață pe pămînt și e deajuns. Nu vreau să semăn cu Cristofor Ivanovici. Îți amintești de el?

STAVROGHIN: Da.

LIZA: Te plictisea îngrozitor, nu-i așa, la Lausanne. Zicea mereu « N-am venit decît pentru o clipă » și rămînea o zi întreagă. Nu vreau să-i semăn.

STAVROGHIN: Nu vorbi așa. Îți faci rău singură și-mi faci rău și mie. Ascultă, pot să-ți jur: în clipa asta te iubesc mai mult decît ieri, cînd ai intrat aici.

LIZA: Ciudată declarație!

STAVROGHIN: Nu ne vom despărți. Vom pleca împreună.

LIZA: Să plecăm? La ce bun? Ca să înviem împreună, cum spui dumneata? Nu, toate astea sînt prea sublime pentru mine. Dac-ar fi să plec undeva cu dumneata, ar trebui să mergem la Moscova, să primim și să facem vizite. Ăsta-i idealul meu, un ideal foarte burghez. Dar fiindcă ești însurat, totul e inutil.

STAVROGHIN: Dar, Liza, ai uitat că mi te-ai dăruit?

LIZA: N-am uitat. Dar acum vreau să te părăsesc.

STAVROGHIN: Te răzbuni pe mine pentru capriciul tău de ieri.

LIZA: Ar fi prea josnic.

STAVROGHIN: Atunci de ce o faci?

LIZA: Ce-ți pasă? Nu ești vinovat cu nimic, n-ai de dat socoteală nimănui.

STAVROGHIN: Nu mă disprețui în așa hal. Nu mi-e teamă de nimic altceva decît să nu mi se năruie speranța care mi-ai dat-o. Eram pierdut, parcă înecat și m-am gîndit că dragostea ta mă va salva. Știi tu măcar cît m-a costat această nouă speranță? Am plătit-o cu viața . . .

LIZA: A dumitale sau a altcuiva?

STAVROGHIN *(tulburat)*: Ce vrei să spui? Zii, acum, pe loc, ce vrei să spui?

LIZA: Te-am întrebat numai dacă ți-ai plătit această speranță cu viața dumitale sau cu a mea. De ce mă privești așa? La ce te gîndești? S-ar părea că ți-e teamă, că ți-e teamă de mai multă vreme . . . Și-acum pălești . . .

STAVROGHIN: Dacă tu știi ceva, în schimb eu nu știu nimic, ți-o jur. Nu asta voiam să spun . . .

LIZA *(înspăimîntată)*: Nu te înțeleg.

STAVROGHIN *(se așază și își prinde capul în mîini)*: Un vis urît . . . Un coșmar . . . Vorbeam de două lucruri diferite.

LIZA: Nu știu despre ce vorbești. *(Îl privește.)* Nicolas . . . *(El își ridică privirea.)* Este oare cu putință să nu fi înțeles ieri că te voi părăsi azi? Știai, da sau nu? Să nu minți: știai?

STAVROGHIN: Știam.

LIZA: Știai și totuși m-ai luat.

STAVROGHIN: Da, condamnă-mă. Ai tot dreptul. Mai știam și că nu te iubeam și totuși am acceptat să mi te dăruiești. N-am simțit niciodată dragoste, față de nimeni. Doar dorință, atîta tot. Nu te-am cruțat nici pe tine. Dar am sperat întotdeauna că voi putea iubi într-o bună zi și am sperat întotdeauna că pe tine te voi iubi. Faptul c-ai acceptat să mă urmezi a făcut să-mi crească speranțele. Voi iubi, da, te voi iubi.

LIZA: Mă vei iubi! Și eu care îmi închipuiam . . . Ah! te-am urmat din orgoliu, ca să rivalizez în generozitate cu dumneata. Te-am urmat ca să-mi găsesc pierzania prin dumneata și să-ți împărtășesc nenorocirea. *(Plînge.)* Dar, în ciuda tuturor lucrurilor, îmi închipuiam că mă iubești la nebunie. Și cînd colo dumneata speri că mă vei iubi într-o bună zi. Ce proastă am fost. Nu rîde de lacrimile mele. Ador să mă înduioșez de mine însămi. Acum însă, gata! Nu sînt în stare de nimic și nici dumneata nu ești în stare de nimic. Să ne consolăm scoțîndu-ne limba unul altuia. Cel puțin astfel orgoliul nostru nu va suferi.

STAVROGHIN: Nu plînge. Nu pot îndura asta.

LIZA: M-am liniștit. Mi-am dat viața pentru un ceas petrecut cu dumneata. Acum sînt liniștită. Iar dumneata vei uita. Vei avea alte ceasuri, alte clipe.

STAVROGHIN: Niciodată, niciodată! Nimeni alta decît tine . . .

LIZA *(privindu-l cu o speranță nebună în ochi)*: Ah! dumneata . . .

STAVROGHIN: Da, da, te voi iubi. Acum sînt sigur. Într-o zi inima mea se va descătușa. Am să-mi plec capul și-am să-mi găsesc uitarea în brațele tale. Numai tu singură mă poți vindeca, numai tu singură . . .

LIZA *(care și-a revenit, cu o cumplită disperare)*: Să te vindec! Nu vreau asta. Nu vreau să fiu o soră de caritate pe lîngă dumneata. Adrescază-te Dașei: e-un cățeluș care te va urma oriunde. Și nu-ți face gînduri pentru mine. Știam dinainte ce mă așteaptă. Totdeauna am știut că dacă te voi urma, mă vei duce într-o văgăună locuită de un păianjen monstruos, mare cît un om, că ne vom petrece viața privind păianjenul și tremurînd de frică și că la asta se va reduce dragostea noastră . . .

Intră Alexei Egorovici.

ALEXEI: Domnule, domnule, au fost găsiți . . . *(Se oprește văzînd-o pe Liza.)* Am . . . Domnule, Pierre Verhovenski dorește să vă vadă.

STAVROGHIN: Liza, așteaptă-mă în odaia de colo. *(Ea se îndreaptă spre ușă. Alexei Egorovici iese.)* Liza . . . *(Ea se oprește.)* Dacă vei afla ceva, să știi că eu sînt vinovatul.

Ea îl privește înspăimîntată și intră încet, de-a îndaratelea, în birou. Intră Pierre Verhovenski.

PIERRE: Mai întîi trebuie să știi că nici unul dintre noi nu este vinovat. E vorba doar de o coincidență, de un concurs de împrejurări. Din punct de vedere juridic dumneata nu ești în cauză . . .

STAVROGHIN: Au ars de vii? Au fost uciși?

PIERRE: Uciși. Din nefericire casa n-a ars decît în parte și trupurile lor au fost găsite. Lebiadkin avea beregata tăiată. Sora lui a fost ciopîrțită cu un cuțit. Desigur vreun vagabond. Am auzit că Lebiadkin, cu o seară mai înainte, era beat mort și arăta tuturor cele o mie cinci sute de ruble pe care i le-am dat.

STAVROGHIN: I-ai dat o mie cinci sute de ruble?
PIERRE: Da. Oarecum înadins. Și încă din partea dumitale.
STAVROGHIN: Din partea mea?
PIERRE: Da. Mi-era teamă să nu ne denunțe și-atunci i-am dat banii ăștia să se ducă la Sankt-Petersburg ... *(Stavroghin face cîțiva pași, cu un aer absent.)* Dar cel puțin ascultă cum s-au petrecut lucrurile ... *(Îl prinde de reverul redingotei. Stavroghin îl lovește cu putere.)* Oh! puteai să-mi rupi brațul. În sfîrșit ... Pe scurt, s-a lăudat că are bani și Fedka l-a văzut, asta-i tot. Acum sînt convins că Fedka a făcut-o. Desigur că n-a priceput adevăratele dumitale intenții ...
STAVROGHIN *(straniu de distrat)*: Fedka a dat foc?
PIERRE: Nu. Nu. Știi că în activitatea grupurilor noastre erau prevăzute aceste incendii. E un mijloc de acțiune foarte național, foarte popular ... Dar s-au produs prea devreme. Nu m-au ascultat, asta-i tot, vor trebui pedepsiți cu asprime. Notează însă că nenorocirea asta are și părțile ei bune. De pildă, ești văduv și te poți însura chiar mîine cu Liza. Unde e? Vreau să-i anunț vestea cea bună. *(Stavroghin începe să rîdă, dar într-un fel de parcă și-ar fi pierdut mințile.)* Rîzi?
STAVROGHIN: Da. Rîd de maimuța mea, rîd de dumneata. Vestea cea bună, desigur! Dar nu crezi că acele cadavre o vor stînjeni puțin?
PIERRE: Ba nu. De ce? De altfel, din punct de vedere juridic ... Și-apoi e-o domnișoară căreia nu-i îngheață măduva-n oase. Ai să te minunezi singur cum o să calce peste cadavrele astea. Îndată după nuntă o să uite.
STAVROGHIN: Nu va fi nici o nuntă. Liza va rămîne singură.
PIERRE: Nu? De cum te-am văzut mi-am dat seama că n-a mers. Ah! Ah! O fi fost chiar un eșec total? De altfel eram sigur că totul se va termina din pricina unor prostii ... Bine. Nu-mi va fi greu s-o mărit cu Maurice Nicolaeivici, care acum probabil c-o așteaptă afară, în ploaie, poți fi sigur de asta. Cît despre ceilalți ... cei uciși, ar fi mai bine să nu-i spunem nimic. Și-așa va afla prea curînd.
Intră Liza.
LIZA: Ce voi afla? Cine a ucis? Ce-ai spus despre Maurice Nicolaeivici?
PIERRE: Bravo, domnișorico, tragem cu urechea pe la uși.
LIZA: Ce-ai spus despre Maurice Nicolaievici? A fost ucis?
STAVROGHIN: Nu, Liza. Doar soția mea și fratele ei au fost uciși.
PIERRE *(repezit)*: O întîmplare ciudată, monstruoasă! Cineva a profitat de incendiu ca să-i ucidă și să-i prădeze. Desigur că Fedka a făcut-o.
LIZA: Nicolas! Spune adevărul?
STAVROGHIN: Nu. Nu spune adevărul.
Liza scoate un geamăt.
PIERRE: Dar înțelege o dată că omul ăsta și-a pierdut mințile. De altfel și-a petrecut noaptea lîngă dumneata. Așa că ...
LIZA: Nicolas, vorbește-mi ca și cînd acum te-ai afla în fața lui Dumnezeu. Ești vinovat sau nu? Voi crede în cuvîntul dumitale, cum aș crede în cuvîntul lui Dumnezeu. Și te voi urma, ca un cîine, pînă la capătul pămîntului.
STAVROGHIN *(rar)*: N-am ucis și eram împotriva acestui omor. Știam însă că vor fi asasinați și nu i-am împiedicat pe ucigași să treacă la fapte. Acum lasă-mă.
LIZA *(privindu-l cu groază)*: Nu, nu, nu!
Iese țipînd.
PIERRE: Văd că mi-am pierdut timpul degeaba cu dumneata!

STAVROGHIN *(posac)*: Eu. Oh ! eu . . . *(Se pornește să rîdă ca un nebun, apoi, ridicîndu-se, strigă cu glas cumplit:)* Eu urăsc de moarte tot ce există în Rusia, poporul, țarul și pe dumneata și pe Liza. Urăsc tot ce trăiește pe-acest pămînt, în cap cu mine. Așadar să domnească în voie prăpădul, da, și să-i strivească pe toți și-o dată cu ei pe toate maimuțele lui Stavroghin și pe Stavroghin însuși . . .

Întuneric

POVESTITORUL: În vreme ce Stepan Trofimovici, care rătăcea pe drumuri, ca un rege decăzut, era căutat pretutindeni, evenimentele se precipitară. Soția lui Șatov se întoarse după o absență de trei ani. Dar ceea ce Șatov crezu că este un nou început avea să fie în realitate un sfîrșit.

. . . . . .

TABLOUL AL OPTSPREZECELEA

Odaia lui Șatov. Maria Șatov stă în picioare, cu un sac de călătorie în mînă.

MARIA: Nu rămîn aici decît puțin timp, pînă cînd îmi voi găsi de lucru. Dar dacă te stingheresc, te rog spune-mi cinstit, pe față. Voi vinde ceva și mă voi duce să stau la hotel. *(Se așază pe pat.(*

ȘATOV: Maria, nu vorbi de hotel. Aici doar ești la tine acasă.

MARIA: Nu, nu-s la mine acasă. Acum trei ani ne-am despărțit. Nu cumva să-ți treacă prin minte că mă căiesc, c-o voi lua de la capăt.

ȘATOV: Nu, nu, n-are rost. De altfel, nu face nimic. Tu ești singura ființă care mi-a spus vreodată că mă iubește. Asta-i deajuns. Faci ce vrei, ești aici.

MARIA: Da, ești un om bun. Am venit la tine fiindcă te-am socotit întotdeauna un om bun și superior față de toți netrebnicii ăștia . . .

ȘATOV: Maria, ascultă-mă, pari vlăguită. Te implor, nu te supăra . . . Ce-ar fi dac-ai primi să bei puțin ceai, de pildă, ai? Ceaiul face totdeauna bine. Ce-ar fi să primești . . .

MARIA: Desigur, primesc. Ai rămas la fel de copil. Dă-mi ceai, dacă ai. E-atît de frig aici.

ȘATOV: Da, da, am să-ți aduc ceai.

MARIA: N-ai aici?

ȘATOV: O s-avem, o s-avem. *(Iese și bate în ușa camerei lui Kirilov.)* Ai putea să-mi împrumuți niște ceai?

KIRILOV: Intră să bei !

ȘATOV: Nu. Nevastă-mea a venit la mine . . .

KIRILOV: Nevasta dumitale !

ȘATOV *(bolborosind și aproape plîngînd)*: Kirilov, Kirilov, noi doi am suferit împreună în America.

KIRILOV: Da, da, așteaptă. *(Dispare și apare din nou cu o tavă de ceai.)* Uite, ține. la și o rublă.

ȘATOV: Mîine am să ți-o dau înapoi ! Ah ! Kirilov . . .

KIRILOV: Nu, nu, e bine că s-a întors și că o mai iubești încă. E bine c-ai venit să mă cauți. Dacă mai ai nevoie de ceva, cheamă-mă, la orice oră. Am să mă gîndesc la dumneata și la ea.

ȘATOV: O ! ce om ai fi dacă te-ai putea dezbăra de ideile acelea cumplite.

Kirilov iese brusc. Șatov îl privește cum iese. Bate cineva în ușă. Intră Liamșin.

ȘATOV: Nu pot să te primesc la mine.

LIAMȘIN: Am să-ți comunic ceva. Vin din partea lui Verhovenski să-ți spun că totul s-a aranjat. Ești liber.

ȘATOV: E-adevărat?
LIAMȘIN: Da, absolut adevărat. Numai să-i arăți lui Liputin locul unde ai îngropat teascul. Vin să te iau mîine la ora șase fix, înainte de a se lumina de ziuă.
ȘATOV: Voi veni. Acum du-te. S-a întors nevastă-mea. *(Liamșin iese. Șatov se înapoiază în odaia lui. Maria doarme. Așază tava cu ceai pe masă și o privește.)* Oh! cît ești de frumoasă!
MARIA *(trezindu-se)*: De ce m-ai lăsat să dorm. Îți ocup patul. Ah!
Se tăvălește cuprinsă de un fel de criză, și îl prinde pe Șatov de-a mînă.
ȘATOV: Ți-e rău, draga mea. Mă duc să chem doctorul... Unde te doare? Vrei să-ți pun niște prișnițe? Știu să le fac...
MARIA: Cum? Ce vrei să spui?...
ȘATOV: Nimic... Nu pricep ce ai.
MARIA: Nu, nu, nu-i nimic... Umblă. Povestește-mi ceva... Vorbește-mi despre noile tale idei. Ce mai predici acum? Nu te poți opri să nu predici, așa ți-e firea.
ȘATOV: Da... Adică... Îl propovăduiesc pe Dumnezeu.
MARIA: În care nu crezi. *(O nouă criză.)* Oh! ești nesuferit, nesuferit.
Îl îmbrîncește pe Șatov, care stă aplecat deasupra patului.
ȘATOV: Maria, am să fac ce vrei tu... Am să umblu... Am să vorbesc.
MARIA: Dar nu vezi c-a început?
ȘATOV: A început? Ce a început...
MARIA: Nu vezi că stau să nasc? Ah, blestemat să fie copilul ăsta! *(Șatov se ridică.)* Unde te duci? unde te duci? Nu-ți dau voie!
ȘATOV: Mă-ntorc, mă-ntorc îndată. E nevoie de bani, de-o moașă... O, Maria! Kirilov, Kirilov!
Întuneric. Apoi ziua pătrunde treptat în odaie.
ȘATOV: Moașa e alături, cu copilașul.
MARIA: Ce frumos e.
ȘATOV: E-o mare bucurie!
MARIA: Ce nume să-i pun?
ȘATOV: Șatov. E doar fiul meu. Lasă-mă să-ți potrivesc pernele.
MARIA: Nu așa! Tare stîngaci mai ești.
El încearcă să aranjeze patul cît poate mai bine.
MARIA *(fără să-l privească)*: Apleacă-te spre mine! *(El se apleacă.)* Și mai mult! Mai aproape.
Își petrece mîinile în jurul gîtului lui și îl sărută.
ȘATOV: Maria! Dragostea mea.
Ea se aruncă în partea cealaltă a patului.
MARIA: Ah! Nicolas Stavroghin e-un mizerabil.
Izbucnește în plîns. El o mîngîie și îi vorbește cu blîndețe.
ȘATOV: Maria. Acum s-a terminat. Vom trăi toți trei împreună, și vom munci.
MARIA *(aruncîndu-se în brațele lui)*: Da, vom munci, vom uita, dragostea mea...
Cineva bate în ușa dinspre salon.
MARIA: Ce este?
ȘATOV: Maria, uitasem că trebuie să plec. Nu lipsesc decît o jumătate de oră.
MARIA: Ai să mă lași singură. Abia ne-am regăsit și mă lași...
ȘATOV: Dar e pentru ultima oară. După aceea vom rămîne mereu împreună. Niciodată, niciodată nu ne vom mai gîndi la hidoșenia zilelor din trecut.
O sărută, își ia șapca și închide încet ușa. Liamșin îl așteaptă în salon.
ȘATOV: Liamșin, prietene, ai fost vreodată fericit în viață?

Întuneric. Apoi Liamșin și Șatov trec prin fața cortinei care reprezintă o stradă. Liamșin se oprește și șovăie.

ȘATOV: Ei ! Ce mai aștepți?

Pornesc mai departe.

Întuneric

TABLOUL AL NOUĂSPREZECELEA

Pădurea Brîkovo. Șigalev și Virghinski sînt în scenă cînd sosesc Pierre Verhovenski, seminaristul și Liputin.

PIERRE *(își ridică felinarul și îi cercetează pe rînd):* Sper că n-ați uitat ce ne-am înțeles.

VIRGHINSKI: Ascultă. Am aflat că nevasta lui Șatov s-a întors la el astă-noapte și a născut. Pentru cine cunoaște cît de cît inima omenească este limpede că acum n-o să ne mai denunțe. E fericit. Poate că în prezent am putea renunța.

PIERRE: Dacă te-ai simți dintr-o dată fericit, te-ai da înapoi de la săvîrșirea unui act de dreptate, pe care îl socoți just și necesar?

VIRGHINSKI: Desigur că nu. Desigur că nu. Dar . . .

PIERRE: Ai prefera să fii nefericit, mai degrabă decît să fii laș?

VIRGHINSKI: De bună seamă . . . Aș prefera.

PIERRE: Ei bine ! află că acum Șatov consideră acest denunț just și necesar. De altfel, ce mare fericire e că nevastă-sa, după ce-a fugit de-acasă acum trei ani, s-a întors la el să nască un plod de-al lui Stavroghin?

VIRGHINSKI *(brusc):* Da, eu însă protestez. Îi vom cere să-și dea cuvîntul de onoare. Atîta tot.

PIERRE: Trebuie să fie cineva în solda guvernului ca să vorbească de onoare.

LIPUTIN: Cum de-îndrăznești? Care dintre cei de-aici e-n solda guvernului?

PIERRE: Poate chiar dumneata . . . În clipele de primejdie pe cei vînduți îi cuprinde frica.

ȘIGALEV: Destul. Vreau să vorbesc. Începînd de aseară și pînă acum am tot examinat metodic problema acestui asasinat și am ajuns la concluzia că este inutil, ușuratec și personal. Îl urăști pe Șatov deoarece te disprețuiește și te-a insultat. E o chestiune personală. Însă personalitate înseamnă despotism. Așa că, eu, plec. Nu de frica primejdiei, nici din prietenie față de Șatov, ci pentru că acest asasinat este în contradicție cu sistemul meu. Adio. Cît privește problema denunțării, știți bine că n-am s-o fac.

Se răsucește pe călcîie și pleacă.

PIERRE: Rămîneți pe loc. Vom pune noi mîna pe nebunul ăsta. Pînă atunci trebuie să vă spun că Șatov i-a și mărturisit lui Kirilov intenția sa de a ne denunța. Însuși Kirilov mi-a spus-o, fiindcă era indignat. Acum știți totul. Și, în plus, ați jurat. *(Se privesc între ei.)* Bine. Vă reamintesc că după aceea va trebui să-l aruncăm în iaz și să ne împrăștiem. Scrisoarea lui Kirilov va fi o acoperire pentru toți. Mîine plec la Petersburg. Mai încolo veți primi vești de la mine. *(Se aude un fluierat. Liputin, după o scurtă șovăială, răspunde.)* Să ne ascundem.

Se ascund cu toții, în afară de Liputin. Intră Liamșin și Șatov.

ȘATOV: Ei, ai amuțit? Unde ți-e hîrletul? Nu-ți fie frică. Nu afli pe-aici nici măcar picior de lighioană. Poți trage cu tunul și tot nu se aude din marginea orașului. Aici e. *(Bate cu piciorul în pămînt.)* Chiar în locul ăsta.

Seminaristul și Liputin sar în spatele lui, îl prind de coate și îl prăvălesc la pămînt. Verhovenski îi pune revolverul în frunte. Șatov scoate un strigăt scurt și disperat: « Maria ! »

Verhovenski trage. Virghinski, care n-a participat, începe să tremure și să strige.

VIRGHINSKI: Nu trebuia. Nu, nu. Nu trebuia asta . . . Nu . . .

(Liamșin, care a stat tot timpul în spatele lui, fără să participe nici el la omor, îl strînge deodată pe la spate și începe să urle. Îngrozit, Virghinski se desface din strînsoare. Continuînd să urle, Liamșin se năpustește asupra lui Pierre Verhovenski. Ceilalți îl stăpînesc și îl fac să tacă. Virghinski plînge.) Nu, nu, nu trebuia asta . . .

PIERRE *(îi privește cu dispreț)*: Netrebnicilor ! . . .

Întuneric

TABLOUL AL DOUĂZECILEA

Pe stradă. Verhovenski, îndreptîndu-se grăbit spre casa Filipov, îl întîlnește în cale pe Fedka.

PIERRE: De ce n-ai stat ascuns acolo, așa cum ți-am poruncit?

FEDKA: Fii cuviincios, taler cu două fețe, fii cuviincios. N-am vrut să-i stric reputația domnului Kirilov, care e-un om cu carte.

PIERRE: Vrei sau nu vrei un pașaport și niște bani ca să te duci la Petersburg?

FEDKA: Ești un păduche. Asta ești tu pentru mine. Mi-ai făgăduit bani în numele domnului Stavroghin ca să vărs sînge nevinovat. Acum știu că domnul Stavroghin habar n-avea de toate astea. Așa că ucigașul adevărat nu-s eu, nici domnul Stavroghin, ci tu.

PIERRE *(ieșindu-și din sărite)*: Să știi, ticălosule, c-am să te dau imediat pe mîna poliției ! *(Își scoate revolverul. Mai îndeminatec, Fedka îi dă două perechi de palme. Pierre cade. Fedka fuge rîzînd. Pierre, ridicîndu-se:)* Am să te prind eu, chiar de te-ai ascunde în gaură de șarpe. Am să te stîlcesc. Iar Kirilov !. . .

Aleargă spre casa Filipov.

Întuneric

TABLOUL AL DOUĂZECI ȘI UNULEA

Casa Filipov

KIRILOV *(pe întuneric)*: Tu l-ai ucis pe Șatov ! Tu l-ai ucis, tu l-ai ucis !

Luminile cresc.

PIERRE: Ți-am mai explicat de-o sută de ori, Șatov avea de gînd să ne denunțe.

KIRILOV: Taci din gură. Tu l-ai ucis, fiindcă te-a scuipat în obraz, la Geneva.

PIERRE: Pentru asta. Și încă pentru multe alte lucruri. Ce te-a apucat . . . Oh . .

Kirilov apucă revolverul și îl îndreaptă asupra lui Verhovenski care își scoate și el revolverul.

KIRILOV: Îți pregătisesi arma, fiindcă ți-era frică să nu te omor. Dar n-am să te omor. Cu toate că . . . Cu toate că . . .

Continuă să țină revolverul îndreptat spre el. Apoi își lasă brațul în jos, rizînd.

PIERRE: Știam că n-ai să tragi. Însă era s-o pățești. Eu am fost gata să trag.

Se așază și își toarnă ceai, cu o mînă care-i tremură puțin.

Kirilov își pune revolverul pe masă, începe să umble de sus în jos, și se oprește dinaintea lui Pierre Verhovenski.

KIRILOV: Îmi pare rău de Șatov.

PIERRE: Și mie.

KIRILOV : Taci, nemernicule, că de nu, te ucid.

PIERRE : De acord. Nu-mi pare rău de el . . . De altfel timpul nu așteaptă. În zori trebuie să iau un tren și să ajung în străinătate.

KIRILOV : Înțeleg. Îți lași crimele pe seama altora și tu te pui la adăpost. Ticălosule !

PIERRE : Ticăloșia, cinstea sînt doar niște vorbe. Nu există altceva în afară de vorbe.

KIRILOV : Toată viața am dorit să existe și altceva în afară de vorbe. N-am trăit decît pentru asta, pentru ca vorbele să capete un înțeles, să fie și acte . . .

PIERRE : Și-atunci ?

KIRILOV : Atunci . . . *(Îl privește pe Pierre Verhovenski.)* Oh ! tu ești ultimul om pe care-l voi vedea. N-aș vrea să ne despărțim în ură.

PIERRE : Te rog să mă crezi că personal n-am nimic împotriva dumitale.

KIRILOV : Amîndoi sîntem niște nemernici, dar eu am să mor și tu ai să trăiești.

PIERRE : Bineînțeles c-am să trăiesc. Sînt un laș. Știu bine că-i un lucru de disprețuit.

KIRILOV *(cu o exaltare crescîndă)* : Da, da, de disprețuit. Ascultă. Îți amintești ce-a spus Răstignitul tîlharului care-și dădea sufletul la dreapta lui : « Astăzi vei fi împreună cu mine în rai ». Ziua se isprăvi, ei muriră și nu mai fu nici rai, nici înviere. Și totuși omul acela era cel mai mare de pe pămînt. Planeta noastră, cu tot ce-i pe ea, nu-i decît o nebunie fără omul acela. Ei bine ! dacă legile firii nu l-au cruțat nici măcar pe-un asemenea om, dacă l-au silit să trăiască în minciună și să moară pentru o minciună, atunci toată planeta asta nu-i decît minciună. Atunci la ce bun să trăiești ? Răspunde, dacă ești om.

PIERRE : Așa-i. La ce bun să trăiești ! Am înțeles foarte bine punctul dumitale de vedere. Dacă Dumnezeu nu-i decît o minciună, atunci înseamnă că noi sîntem singuri și liberi. Dumneata te omori, dovedești că ești liber și nu mai există Dumnezeu. Dar pentru asta trebuie să te omori.

KIRILOV *(din ce în ce mai exaltat)* : Ai înțeles. Ah ! dacă un ticălos ca tine poate să înțeleagă, înseamnă că toată lumea va înțelege. Trebuie ca cineva să facă începutul și să se omoare, pentru a dovedi celorlalți cumplita libertate a omului. Sînt nefericit fiindcă sînt primul și mi-e îngrozitor de frică. Nu sînt țar decît pentru puțină vreme. Dar voi face începutul și voi deschide ușa. Și oamenii vor fi fericiți cu toții, și vor fi țari cu toții, pe vecie. *(Se năpustește spre masă.)* Ah ! dă-mi pana. Dictează-mi. Voi iscăli orice. Chiar și că l-am ucis pe Șatov. Dictează. Nu mi-e teamă de nimeni, totul mi-e indiferent. Tot ceea ce acum e tăinuit se va afla și tu vei fi zdrobit. Cred. Cred. Dictează.

PIERRE *(se ridică dintr-o mișcare și așază dinaintea lui Kirilov hîrtie și un toc)* : Eu, Alexei Kirilov, declar că . . .

KIRILOV : Da. Cui ? Cui ? Vreau să știu cui fac această declarație ?

PIERRE : Nimănui, tuturor. De ce să precizezi ? Lumii întregi.

KIRILOV : Lumii întregi ! Bravo. Și fără căință. Nu vreau s-aud de căință. Nu vreau să mă adresez autorităților. Haide, dictează. Universul întreg e ticălosit, voi iscăli.

PIERRE : Da, universul e ticălosit. Și dracu să le ia pe autorități. Scrie.

KIRILOV : Ai răbdare ! Vreau să desenez la începutul paginii un cap care le scoate limba.

PIERRE : Ba nu. Fără nici un desen. Tonul e deajuns.

KIRILOV : Tonul, da, așa-i. Dictează-mi tonul.

PIERRE : « . . . declar că azi dimineață l-am ucis pe studentul Șatov, în crîng, pentru că a trădat și a făcut un denunț în legătură cu proclamațiile. »

KIRILOV: Asta-i tot? Vreau să le mai spun niște ocări.
PIERRE: E deajuns. Dă-mi foaia. Dar n-ai pus nici data, nici semnătura. Iscălește-te.
KIRILOV: Vreau să-i ocărăsc.
PIERRE: Atunci scrie *Vive la République*. Or să pălească.
KIRILOV: Da, da. Nu, am să scriu pe franțuzește: *Liberté, égalité, fraternité ou la mort*. Așa. Ah ! și pe urmă: *gentilhomme, séminariste russe et citoyen du monde civilisé*. Așa, așa ! E perfect. Perfect. *(Se ridică, își ia revolverul și se repede să stingă lampa. Odaia rămîne în întuneric. Urlă din răsputeri, în noapte:)* Îndată, îndată . . .
O detunătură. Tăcere, Pe scenă cineva umblă pe dibuite. Pierre Verhovenski aprinde o lumînare și luminează cadavrul lui Kirilov.
PIERRE: Perfect !
MARIA ȘATOV *(strigă, pe același palier):* Șatov, Șatov !
Întuneric
POVESTITORUL: Denunțați de Liamșin, om slab de înger, ucigașii lui Șatov au fost arestați, în afară de Verhovenski, care, în timpul acesta, instalat confortabil într-un compartiment de clasa întîia, trecea granița și pregătea noi planuri pentru o societate mai bună. Dar dacă rasa celor ca Verhovenski este nemuritoare, nu-i tot atît de sigur că la fel este și aceea a Stavroghinilor.

TABLOUL AL DOUĂZECI ȘI DOILEA

Acasă la Stavroghin. Varvara Stavroghin își pune pe umeri o pelerină. Lîngă ea, Dașa în doliu. Feciorul Alexei stă în pragul ușii.

VARVARA: Pregătește-mi trăsura ! *(Alexei iese.)* Să fugă așa, la vîrsta lui, să bată drumurile, pe ploaie ! *(Plînge.)* Neghiobul ! Neghiobul ! Dar acum e bolnav. Oh ! am să-l aduc înapoi, viu sau mort ! *(Se îndreaptă către ușă, se oprește, se întoarce spre Dașa.)* Draga mea, draga mea ! *(O sărută și iese).*
Dașa o privește, pe fereastră, cum pleacă, apoi se așază.
DAȘA: Apără-i, Doamne, pe toți, apără-i pe toți, mai înainte de-a mă apăra pe mine. *(Intră brusc Stavroghin. Dașa îl privește pătrunzător. Tăcere.)* Ai venit să mă cauți, așa-i?
STAVROGHIN: Da.
DAȘA: Ce vrei de la mine?
STAVROGHIN: Am venit să-ți cer să pleci mîine cu mine.
DAȘA: Așa voi face ! Unde vom merge?
STAVROGHIN: În străinătate. Ne vom stabili acolo pentru totdeauna. Ai să vii?
DAȘA: Am să vin.
STAVROGHIN: Locul pe care-l știu e jalnic. În fundul unei văgăuni. Muntele îți strivește și privirea și gîndirea. În lumea asta e locul care seamănă cel mai mult cu moartea.
DAȘA: Te voi urma. Și vei învăța să trăiești, să trăiești din nou . . . Ești puternic.
STAVROGHIN *(cu un zîmbet rău):* Da, am tărie. Am fost în stare să mă las pălmuit fără să spun nimic, să înfrunt un ucigaș, să trăiesc în cea mai cumplită desfrînare, să-mi mărturisesc în public decăderea. Pot face orice, am o forță nețărmurită. Dar nu știu cum s-o folosesc. Totul mi se pare străin.
DAȘA: Ah ! dacă Dumnezeu ți-ar dărui măcar puțină dragoste, chiar dacă n-ar fi pentru mine.
STAVROGHIN: Da, ești inimoasă, vei fi o bună infirmieră ! Dar, încă o dată, nu cumva să te înșeli. N-am putut niciodată să detest ceva. Nu voi iubi

deci niciodată. Nu sînt capabil decît de negare, de negare meschină. Dac-aș crede în sfîrșit în ceva, aș putea probabil să mă omor. Dar nu pot crede.

DAȘA *(tremurînd):* Nicolas, un asemenea vid înseamnă credință, sau făgăduiala că vei putea crede.

STAVROGHIN *(privind-o, după o tăcere):* Deci cred. *(Își îndreaptă ținuta.)* Taci. Acum am treabă. *(Rîde straniu.)* Ce josnicie c-am venit să te caut. Îmi erai dragă și, în durerea mea, mă simțeam alinat lîngă dumneata.

DAȘA: Venind la mine m-ai făcut fericită.

STAVROGHIN *(o privește într-un chip ciudat):* Fericită? Bine, bine... Ba nu, nu-i cu putință... Eu aduc după mine numai răul... Nu învinuiesc însă pe nimeni.

Iese prin dreapta.

De afară se aude gălăgie. Varvara intră prin fund. În urma ei, Stepan Trofimovici, purtat în brațe ca un copil de către un țăran spătos și voinic.

VARVARA: Repede, așază-l pe canapeaua de colo. *(Lui Alexei:)* Cheamă doctorul. *(Dașei:)* Tu, fă căldură în cameră. *(Stepan este așezat pe sofa, țăranul se retrage.)* la spune-mi, nebun ce ești, ți-a plăcut plimbarea? *(Stepan leșină. Înnebunită, se așază lîngă el, îl bate pe mîini.)* Oh, liniștește-te, liniștește-te! Prietenul meu! Oh! călăule! călăule!

STEPAN *(revenindu-și):* Ah, dragă! Ah, dragă!

VARVARA: Nu, ai răbdare, taci din gură.

El îi prinde mîna, i-o strînge cu putere în mîinile lui. Deodată, duce mîna Varvarei Stavroghin la buze.

Încleștîndu-și dinții, Varvara Stavroghin privește într-un colț al camerei.

STEPAN: Te-am iubit...

VARVARA: Taci.

STEPAN: Te-am iubit toată viața, vreme de douăzeci de ani...

VARVARA: Dar ce tot repeți într-una: « Te-am iubit, te-am iubit... » Destul! Cei douăzeci de ani s-au dus și nu se mai întorc. Proasta de mine! *(Se ridică.)* Dacă n-ai de gînd să te culci la loc, am să... *(Cu o duioșie subită:)* Dormi, am să te veghez.

STEPAN: Da, am să dorm. *(Delirează, dar oarecum cu judecată.)* Scumpă și neasemuită prietenă, mi se pare, ba nu, sînt aproape fericit. Dar fericirea nu-mi aduce nimic bun, căci pe dată încep să-i iert pe dușmanii mei... Dacă cel puțin aș putea fi și eu iertat.

VARVARA *(mișcată, dar pe un ton repezit):* Vei fi iertat. Deși...

STEPAN: Da. N-o merit. Toți sîntem vinovați. Dar dacă ești lîngă mine, mă simt ca un copil, neprihănit ca un copil. Draga mea, nu pot trăi decît alături de o femeie. Și la drumul mare era atît de frig... Dar am făcut cunoștință cu poporul. Le-am povestit viața mea.

VARVARA: Ai vorbit despre mine prin cîrciumi!

STEPAN: Da... adică pe ocolite... nu-i așa. Și pe urmă ei nu înțelegeau nimic. O, lasă-mă să-ți sărut poala rochiei.

VARVARA: Șezi cuminte. Totdeauna ai fost un nesuferit.

STEPAN: Da, lovește-mă și pe obrazul celălalt, ca în Evanghelie. Totdeauna am fost un ticălos. Dar nu cu dumneata.

VARVARA *(plîngînd):* Ba și cu mine.

STEPAN *(cu exaltare):* Nu, însă am mințit toată viața... Chiar și cînd spuneam adevărul. N-am vorbit niciodată ca să spun adevărul, ci numai ca să vorbesc despre mine. Știi că poate mint încă și-acum?

VARVARA: Da, minți.

STEPAN: Adică . . . Singurul lucru adevărat este că te-am iubit. În ce privește restul, da, mint, cu siguranță. Neplăcut e, nu-i așa, că eu cred ce spun atunci cînd mint. Lucrul cel mai greu este să trăiești și să nu crezi în propriile tale minciuni. Dar acum ești lîngă mine și-ai să m-ajuți . . . (*Își pierde cunoștința.*)

VARVARA: Vino-ți în fire, vino-ți în fire ! Oh ! Arde ca focul ! Alexei !

Intră Alexei.

ALEXEI: L-am anunțat pe doctor, doamnă.

Alexei iese prin dreapta. Varvara se întoarce către Stepan.

STEPAN: Dragă, dragă, iată-te ! Am chibzuit pe drum și-am înțeles o mulțime de lucruri, printe altele și că n-ar mai trebui să negăm, nimic . . . Pentru noi e prea tîrziu, dar pentru cei care vor veni după noi, nu-i așa, schimbul de mîine, Rusia cea tînără . . .

VARVARA: Ce vrei să spui?

STEPAN: Oh ! citește-mi te rog fragmentul despre turma de porci.

VARVARA *(înspăimîntată):* Care turmă de porci?

STEPAN: Da, în evanghelistul Luca, știi, cînd demonii intrară în porci. *(Varvara merge să ia Biblia de pe birou și caută.)* Capitolul VII, versetele 32—36.

VARVARA *(în picioare, lîngă el):* « . . . Și era acolo o turmă de porci mulți, păscînd în munte, și-l rugară ca să le dea voie să intre în aceia. Și le dete voie. Iar demonii ieșind din om intrară în porci; și se repezi turma de pe rîpă în lac, și se înecă. Și păzitorii, văzînd ce s-a întîmplat, fugiră și vestiră în oraș și la țară. Iar oamenii ieșiră să vază ce s-a întîmplat, și veniră la Isus, și găsiră pe omul din care ieșiseră demonii, îmbrăcat și întreg la minte, stînd la picioarele lui Isus și se înfricoșară. »

STEPAN: Ah ! Ah ! Da . . . Demonii aceștia care ies din cel bîntuit, draga mea, în sfîrșit, vezi, cum să-ți spun, îi recunoști, sînt plăgile noastre, necurățeniile noastre, și bolnavul e Rusia . . . Dar necurățeniile ies afară din ea și intră în turma de porci, vreau să spun în noi, în fiul meu, în alții, și ne repezim ca niște posedați și vom pieri. Însă bolnavul se va însănătoși și se va așeza la picioarele lui Isus, și toți se vor însănătoși . . .! Da, într-o bună zi Rusia se va însănătoși !

VARVARA: N-ai să mori. Spui toate astea ca să-mi faci mie rău, om crud ce ești . . .

STEPAN: Nu, draga mea, nu . . . De altfel nu voi muri de tot. Vom învia, vom învia, nu-i așa . . . Dacă există Dumnezeu, vom învia, asta-i profesiunea mea de credință. Și ți-o fac dumitale, pentru că te-am iubit . . .

VARVARA: Dumnezeu există, Stepan Trofimovici. Fii încredințat că există.

STEPAN: Am înțeles asta, tot bătînd drumurile . . . în mijlocul poporului meu. Toată viața am mințit. Mîine, mîine, draga mea, vom trăi din nou împreună . . .

Cade pe spate.

VARVARA: Dașa ! *(Apoi, stînd tot în picioare, țeapănă:)* O, Doamne, fie-ți milă de acest copil !

ALEXEI *(dă buzna din odaia învecinată):* Doamnă, doamnă . . . *(Intră Dașa.)* Acolo, acolo. *(Arată înspre odaia de unde a venit.)* Domnul Stavroghin ! *Dașa aleargă spre cameră. Se aud plînsetele ei. Apoi iese, cu încetineală.*

DAȘA *(prăbușindu-se în genunchi):* S-a spînzurat !

Intră povestitorul.

POVESTITORUL: Doamnelor și Domnilor, încă un cuvînt ! După moartea lui Stavroghin, medicii, reuniți într-o conferință, decretară că nu prezenta nici un semn de alienație mentală. *(Cortina)*

În românește de FLORICA-EUGENIA CONDURAC H

VALERIU RÂPEANU

Dostoievski și Camus

Dostoievski nu reprezintă pentru Camus numai o simplă pasiune de tinerețe menită să rămînă o amintire sentimentală sau o ciudățenie rememorată cu voluptatea scriitorului celebru citînd cu o anume cochetărie și uneori pentru efectul publicistic preferințe juvenile nebănuite. Dostoievski a însemnat pentru Camus mai mult chiar decît o revelație ce i-a înrîurit o anume perioadă a vieții. Opera lui Dostoievski s-a înscris pe traiectoria biografiei spirituale a lui Camus cu acea pregnanță a evenimentelor deosebite, a căror amploare și intensitate nu se poate estompa în perspectiva timpului: « Am cunoscut această operă la douăzeci de ani și zguduirea pe care am simțit-o este vie încă alți douăzeci »[1]. Precizia, claritatea și lipsa de artificii care dau frazei sale valoare de maximă, fac ca această frază să ne deschidă calea spre înțelegerea raportului exact al relației Dostoievski-Camus: permanenta influență pe care opera celui ce a scris *Posedații* a avut-o asupra autorului *Ciumei*. Camus așeza *Posedații* « alături de trei sau patru mari opere, ca *Odiseea*, *Război și pace*, *Don Quijote* și teatrul lui Shakespeare, care încununează enorma îngrămădire a creațiilor spirituale »[2]. Atunci cînd (în « Mitul lui Sisif ») arată că marii romancieri sînt « romancieri filozofi, adică tocmai contrariul scriitorilor teziști », îl amintește pe Dostoievski după Balzac, Sade, Melville, Stendhal, și înaintea lui Proust, Malraux, Kafka. Dar pentru Camus, Dostoievski nu era un geniu clasat în filele istoriei literare, nu-și avea locul într-o galerie de portrete respectabile, privite cu admirație dar cu o desăvîrșită impasibilitate. Ca să înțelegem esența atitudinii lui Camus față de Dostoievski trebuie să pornim de la această frază: « fără Dostoievski, literatura franceză a secolului XX n-ar fi fost ceea ce este ».

Nu-i vorba aici doar de un omagiu convențional. Ori de cîte ori și-a făcut genealogia literară, ori de cîte ori a fost întrebat care sînt scriitorii ce l-au influențat sau măcar l-au ajutat să ia act de vocația sa, Camus s-a referit și la literatura rusă: « Dintre moderni: Grenier, Malraux, Montherlant; dintre cei vechi: Pascal, Molière, literatura rusă din secolul al XIX-lea, spaniolii »[3]. Iar dintre scriitorii ruși care au influențat într-adevăr literatura franceză, întîietatea o are, după părerea sa, nu numai o dată exprimată, Dostoievski: « Producția noastră (literară) ar putea într-adevăr, atunci cînd este valoroasă, să se revendice din Dostoievski mai degrabă decît din Tolstoi . . . Fără îndoială relieful și profunzimea se întîlnesc și la personajele lui Dostoievski; dar el nu face din aceasta, ca Tolstoi, o regulă a creației sale. Dostoievski caută mai întîi mișcarea, Tolstoi forma. Între femeile tinere din *Posedații* și Natașa Rostov există aceeași diferență ca între un personaj cinematografic și un erou de teatru: mai multă însu-

---

[1] *Pour Dostoievski*, 1955, în Camus « Théâtre », ed. Gallimard, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, p. 1879.

[2] Articolul citat, p. 1879.

[3] Vezi CAMUS «Essais», ed. Gallimard, N. R.F., Bliothèque de la Pleiade, p. 1923

fleţire şi mai puţine cărnuri »[1]. Să nu înţelegem de aici că opera lui Tolstoi se situa în sistemul valoric al lui Camus pe o treaptă inferioară. Nu calitatea operei îl face să-l prefere pe Dostoievski lui Tolstoi — deoarece Camus aprecia o operă « pentru ceea ce aduce nou în legătură cu natura umană » — ci gradul deosebit în care cei doi exprimă îndoielile, întrebările, tragediile vieţii moderne. E drept, nici opera lui Tolstoi nu a rămas fără rezonanţă în creaţia lui Camus. Pierre-Henri Simon remarcă prezenţa unei atitudini tolstoiene mai ales în ceea ce priveşte încrederea pe care Camus a manifestat-o în « bunătatea inimii » (vezi « Témoins de l'homme », p. 223). Camus mărturisea chiar — în prefaţa la opera lui Roger Martin du Gard, din care am citat mai înainte — că este « o mare şansă ca scriitorii, după ce au asimilat *Posedaţii*, să scrie o dată *Război şi pace* ». Dar pe cînd Tolstoi reprezenta un ideal artistic al cărui fascicol de raze a influenţat numai anumiţi scriitori, cum era Roger Martin du Gard — « singurul scriitor din generaţia sa pe care îl putem plasa în descendenţa lui Tolstoi »[2] — Dostoievski era un contemporan prin înseşi întrebările fundamentale cuprinse în opera lui, prin acuitatea cu care a intuit tot ceea ce ne frămîntă astăzi. De aceea era nemulţumit de faptul că unii confraţi nu văd în opera lui Dostoievski decît « o moştenire de umbre ».

Odată aceste elemente fundamentale elucidate, se cade să ne oprim asupra unei alte întrebări: nu cumva opera clasicului rus a fost numai un argument necesar construirii unui sistem, deoarece ea formează unul din pilonii celor două lucrări fundamentale: « Mitul lui Sisif » şi « Omul revoltat »? Fără îndoială, structurile gîndirii lui Camus sînt impregnate de viziunea dostoievskiană, nu în sensul unei supuneri oarbe, ci al discernării cu un ascuţit spirit critic a elementelor care proiectează opera lui Dostoievschi în însuşi fluxul vieţii contemporane. Spuneam mai sus că opera lui Dostoievski n-a constituit numai o revelaţie. Pe măsură ce Camus a cunoscut drama epocii lui, l-a înţeles pe Dostoievski ca pe unul care « a trăit şi a exprimat cel mai profund destinul nostru istoric ». Aşa cum se arată şi în « Omul revoltat », Dostoievski este scriitorul care, « înaintea lui Nietzsche, a ştiut să discearnă nihilismul contemporan ». Îl consideră « adevăratul profet » al secolului XX, deoarece « a prevestit domnia marilor Inchizitori şi triumful puterii asupra dreptăţii ». Îl impresiona în mod deosebit ideea de dreptate şi în *Carnetele* sale notează la un moment dat: « Atracţia resimţită de anumite spirite pentru justiţie şi mecanismul ei absurd. Gide, Dostoievski, Balzac, Kafka, Malraux, Melville etc. Trebuie să caut explicaţia »[3].

Ideea contemporaneităţii lui Dostoievski o aflăm exprimată încă în « Mitul lui Sisif ». Pentru Camus, lumea lui Dostoievski este *lumea noastră*, ne identificăm cu cărţile lui, pentru că întrebările lor retrăiesc prin noi şi noi trăim prin ele. Nici un alt scriitor nu i se pare atît de intim legat de viaţa modernă pe care nu numai că a prefigurat-o, dar cu care se confundă în datele ei esenţiale şi caracteristice. « . . . Ce creaţie prodigioasă, ale cărei suflete de foc şi gheaţă ne par atît de familiare ! Lumea pasionată de indiferenţa care bubuie în inima lor nu ne pare întru nimic monstruoasă. Regăsim neliniştile noastre cotidiene.

---

[1] Vezi prefaţa la operele lui Roger Martin du Gard, în Albert Camus « Essais », Bibliothèque de la Pléiade, p. 1131.

[2] Prefaţa citată, p. 1132.

[3] « *Carnets* », janvier 1942 — mars 1951, N.R.F., Gallimard, p. 14.

Şi nimeni fără îndoială ca Dostoievski n-a ştiut să dea lumii absurde un prestigiu atît de apropiat şi atît de torturant »[1].

Vorbeam mai sus despre faptul că Dostoievski — la care admira « gustul lucidităţii pentru ea însăşi » — reprezintă un numitor comun în opera lui Camus. Adevărul acesta s-a impus încă din timpul vieţii sale, şi deoarece la apariţia adaptării după *Posedaţii* a fost întrebat: « În raport cu *Omul revoltat*, cum situaţi, în linia operei dumneavoastră, piesa pe care aţi extras-o din romanul lui Dostoievski? », Camus răspunde: « Un capitol din *Omul revoltat* se numeşte *Posedaţii*. Graţie acestei adaptări, iată-l ilustrat pe scenă ». În ce sens trebuie înţeleasă această afirmaţie? deoarece pentru orice cititor este limpede că *Posedaţii* nu ilustrează o temă livrescă, nici nu dramatizează o schemă ideologică, deşi textul lui Camus exprimă un sistem de gîndire dar nu o teză. *Posedaţii* este o operă prin esenţă contemporană. Nu prin coincidenţa situaţiilor, ci prin structura, frămîntările personajelor şi sensul acţiunii lor. Şi aceasta, deoarece relaţia Camus-Dostoievski, pentru cei mai mulţi simbolizată de adaptarea *Posedaţilor*, depăşea simpla afinitate spirituală. Camus *retrăia* de fapt avatarurile eroilor dostoievskieni pînă la deplina confundare cu destinul lor. Interpretînd partitura scenică a unora din ei avea sentimentul deplinei contopiri. Întrebat ce roluri din cariera lui de actor i-au plăcut mai mult, el răspundea: « L-am iubit mai mult pe Ivan Karamazov. Poate l-am jucat rău, dar mi s-a părut că-l înţeleg perfect. Jucîndu-l, mă exprim direct »[2]. Tot în acest interviu la întrebarea « care sînt autorii pe care vreţi să-i puneţi în scenă? », el răspunde: « Shakespeare, Eschil, Dostoievski, marii spanioli, Molière şi Corneille ». Roger Quillot observa, în comentariile la ediţia citată, faptul că « *Posedaţii* oferă o viziune asupra universului nostru conformă cu cea a lui Camus: o lume zguduită din temelii, în căutarea salvării, pe care o caută în sînge, în ură, în violenţă, dar de asemeni în frivolitate . . . În timp ce în *Requiemul* lui Faulkner, Camus a crezut că descoperă o tehnică a tragediei moderne, în *Posedaţii* a regăsit tragismul însuşi al lumii moderne, care se pretează la satiră ca şi la humor ».[3]

Dar opera lui Dostoievski este oare absurdă, se va întreba Camus? În « Mitul lui Sisif » vorbise despre « judecăţi absurde ». Strigătul lui Ivan Karamazov: « Totul este permis » era şi el înscris în sfera absurdului, cu precizarea de a nu fi « înţeles într-un sens vulgar ». Deoarece acest strigăt nu era unul « de eliberare şi de bucurie », ci reprezenta o « constatare amară ». De aceea, conchide Camus, « opera lui Dostoievski nu este o operă absurdă, ci una care pune problema absurdului ». Şi aceasta, deoarece Dostoievski dă răspuns la întrebările pe care şi le pun eroii săi în timp ce « o operă absurdă nu oferă nici un răspuns ».

Deosebit de interesantă este de asemenea precizarea faptului că ceea ce « contrazice absurdul în această operă, nu este caracterul ei creştin, ci prevestirea vieţii viitoare ». Camus crede că poţi fi « creştin şi absurd », deoarece « există creştini care nu cred în viaţa viitoare ». Or filozofia lui Dostoievski este rezumată de Camus astfel: « existenţa este mincinoasă *şi* eternă » (*subliniere în text*). În *Omul revoltat*[4], perspectiva asupra lui Dostoievski căruia i se consacră de asemenea un capitol (*Refuzul salvării*) este oare alta? Nu. Camus

---

[1] Interviu în *Paris Théâtre*, 1958, apud ediţia citată, *Théâtre*, p. 1712.
[2] Roger Quillot în *Théâtre*, ed. citată, p. 1874.
[3] *Mitul lui Sisif* apărut în 1942, *Omul revoltat* în 1951.
[4] *Mitul lui Sisif* a apărut în « *Essais* » p. 186

construiește aici o paralelă între revolta romantică și cea a eroilor lui Dostoievski: « Ambiția revoltatului romantic este de a vorbi cu Dumnezeu de la egal la egal . . . » Romanticul nu contestă nici « puterea și nici locul divinității », în timp ce, continuă Camus, Ivan Karamazov « îl pe judecă Dumnezeu de la înălțime ». Dar pe Camus, Dostoievski îl interesa în primul rînd pentru ideea de *dreptate*, așa cum am văzut și din însemnarea aflată în carnetele sale: « Ivan nu se va mai încrede în acest Dumnezeu misterios, ci într-un principiu mai înalt care este dreptatea. El pune temelia principală a revoltei, care este de a substitui împărăția harului prin aceea a dreptății ». Dar care este locul eroului dostoievskian în evoluția « omului revoltat » ? Ivan reprezintă chipul revoltatului « incapabil de acțiune, sfîșiat între ideea de nevinovăție și voința crimei. Urăște pedeapsa cu moartea pentru că reprezintă imaginea condiției umane și în același timp se îndreaptă către crimă ». [1]

N-am căutat în aceste rînduri să elucidăm o relație ce implică în fond discutarea întregii creații a lui Camus. Ceea ce am dorit este să oferim cititorului cîteva elemente care să contureze nu numai locul ocupat de Dostoievski în conștiința unuia din cei mai mari scriitori contemporani, dar și modul în care autorul *Posedaților* continuă să trăiască în secolul XX — nu ca un clasic al veacului trecut, ci ca un contemporan.

[1] *Omul revoltat* în Albert Camus, « Essais », ed. citată, p. 465—471.

Dostoievski și Faulkner

Corespondențe între Faulkner și Dostoievski sînt ușor de stabilit. Adevărul este însă că e vorba de o înrudire spirituală, manifestă în atitudinile artistice și morale, mai evidentă la prima vedere sub aspectul formal, în ordinea compoziției și a stilului cu care operează acești doi scriitori. Apar de la început în ambele cazuri aceeași înclinație spre construcțiile romantice, încărcate de episoade în aparență melodramatice, aceeași identificare fascinată a autorului cu personaje angajate în crize paroxistice, și care-și asumă și trăiesc pînă la capăt suferințe insuportabile pentru oamenii obișnuiți, aceeași atmosferă încărcată de oroare aleasă ca loc de desfășurare a povestirilor lor (și care-l făcea pe Șestov, de pildă, să spună că « în romanele lui Dostoievski există mult mai multe orori decît în realitate »), în sfîrșit aceeași retorică, împinsă — mai ales în cazul scriitorului american — pînă la grotesc, dar un grotesc incandescent, și căpătînd pe neașteptate o noblețe nebănuită, și care este cea a superiorității spirituale. (Personajele cele mai elevate și mai adevărat omenești ale lui Dostoievski sînt calificate drept *idioți* — și autorul evită în mod deliberat să expliciteze conotațiile nobile, parsifalice, ale unei asemenea definiri, după cum recurge în mod conștient la aliaje de mare intensitate dramatică și de grotesc în scenele sale cele mai semnificative — *Frații Karamazov* sau *Idiotul*, de exemplu —. Din literatura lui Faulkner exemple de acest fel se pot evoca nenumărate: de la episodul dragostei nutrită de idiotul Ike Snopes pentru o vacă — singurul punct luminos și omenesc, în însuși grotescul paradoxal al situației, din Trilogie, sau, pentru a ne limita la textul prezentat mai sus, oricare dintre capitolele romanului *Zgomotul și Furia:* suferința idiotului Benjy, care se decantează prin acuitatea senzației în adevărată poezie a timpului sesizat ca momente globulare, de experiență; incidentul grotesc în care se găsește angrenat Quentin exact cînd își trăiește, haotic, ultimele ceasuri de viață; comentariul, sarcastic, dar cu indubitabilă valoare de condamnare morală, însoțind descrierea furiei animalice cu care, în cel de al treilea episod, Jason Compson își trăiește frustrațiile de « om al subteranei », aservit, ca și eroul dostoievskian, acelui « principiu al morții —

2×2=4 », fără a se putea ridica însă, ca personajul scriitorului rus la voluptatea cunoașterii și asumării propriei mizerii spirituale).

Asemenea apropieri rămîn însă la nivelul simplelor consemnări de manual, și nu ar putea avea altă semnificație decît să extindă la Faulkner o formulă ca cea a lui Șestov citată mai sus (și pe care, evident, însuși autorul ei a intenționat-o doar ca o observație parțială, o componentă a unei aprecieri a întregii personalități artistice — și profetice — a lui Dostoievski). Scriitori ale căror opere se constituie din aglomerări de orori și retorisme ale suferinței se pot cita nenumărați în literatura contemporană — și nu numai dintre cei afiliați la diferitele variante ale naturalismului — fără ca totuși aceasta să însemne că ar fi mai mult decît niște epigoni, sau, în cel mai bun caz, niște personalități literare pe diferite trepte ale realizării, dar acuzînd întotdeauna influența mai mult sau mai puțin servil acceptată, sau asimilată, a lui Dostoievski.

Ceea ce îl diferențiază pe Faulkner de asemenea epigoni, este ceva tot atît de greu de definit ca și deosebirea separînd geniul de talent sau de simplele veleități mimetice — în ultimă analiză, intensitatea cu care și-a trăit viziunea proprie despre viață, și onestitatea — artistică, spirituală — cu care și-a definit această viziune, excluzînd, cu orice risc, compromisurile, inconsecvențele, comoditățile. («Există acomodări,dar ca să-l găsești pe Dumnezeu nu trebuie să te acomodezi niciodată» — nota undeva Rilke, unul dintre scriitorii contemporani care s-a străduit să dobîndească și să păstreze o astfel de onestitate sufletească). Dostoievski însuși își asumase în cunoștiință de cauză aceste riscuri — și le trăise — atunci cînd a formulat, mai exact decît mulți dintre comentatorii săi mai tîrzii, semnificația propriei sale vieți, scriind despre sine: « Toată viața, nu am făcut altceva decît să împing la extrem ceea ce voi înșivă n-ați îndrăsnit să împingeți decît pînă la jumătate ».

Dar și aceasta este o formulă care trebuie integrată în complexul de nuanțe, și explicații, și adevăruri, definitorii pentru omul care a rostit-o. Altfel ea poate justifica în aparență interpretări divagante, sau cel puțin nenuanțate, total sau parțial eronate. (Așa s-a putut vorbi, în discuțiile dintre gînditorii ortodoxi ruși, sau în exegezele unor existențialiști, mai ales atei, despre erezia, blasfemiile sau demonismul lui Dostoievski). Poate părea curios că atîta vreme s-a putut uita ceea ce ar trebui să constituie un adevăr elementar în discutarea și înțelegerea operei lui Dostoievski — și anume că această consecvență în îndrăzneală, asumarea, în propria viață și operă a unui anumit fel de a vedea și trăi viața, este direcționată etic, se subsumează unei morale — cea care indiferent de numele pe care i l-am da — (căci Rilke nu a fost în adevăratul înțeles al cuvîntului un creștin ordonîndu-și viața după normele religioase acceptate; iar unele dintre argumentele ortodoxilor pot fi fundamentate teologic în cazul lui Dostoievski) ar putea fi definită — într-o formulare a lui Faulkner — etica « vechilor adevăruri universale ».

În profesia sa de credință care a fost discursul rostit la Stockholm la acceptarea Premiului Nobel, Faulkner a căutat să enumere aceste adevăruri. În « retorica torturată » în care pe măsură ce trecea timpul s-a învăluit viziunea faulkneriană, aceste adevăruri sînt definite « iubirea și onoarea și mila și demnitatea și compasiunea și sacrificiul » — și foarte numeroșii comentatori au propus formule diferite pentru explicarea lor printr-o singură noțiune: responsabilitatea umană, asumarea expiației. Oricare ar fi însă acest *reducto absurdum al întregei experiențe omenești*, este evident că nu poate fi decît de ordin etic, că nu poate fi exprimat decît printr-o valoare etică și nu poate exprima decît o valoare etică.

O dată înțeleasă această constatare, totul ar trebui să fie limpede: e adevărat, de sigur, că foarte mulți scriitori, mai ales în lumea contemporană, bîntuită de suferințe și mizerii materiale și morale de tot felul, dar care oferă de

asemenea exemplele demnității și sacrificiilor răscumpărătoare, recunosc urgența imperativelor morale și încearcă să expună cu sinceritate absolută o viziune coerentă despre această realitate. Dar ar putea părea surprinzător cît de puțini sînt cei care sînt capabili să ducă pînă la capăt apărarea adevărurilor permanent omenești, dincolo de limitările pe care contigența, convingerile sau pur și simplu calitatea lor omenească le impun. Și e normal ca și mai puțini să ajungă la pragurile superioare ale realizării artistice. (Aici intervine, evident, acel imponderabil care separă geniul de talentul oricît de evoluat. Sau, ca să întrebuințăm cuvinte mai puțin mari, e vorba poate de acea « capacitate de a imprima scrisului intensitatea demonică în măsură să proiecteze dramatic în cadrele ficțiunii o viziune filozofică », despre care vorbea un critic american ca despre o caracteristică comună lui Faulkner și Dostoievski). Însă cînd o asemenea capacitate artistică superioară se aliază cu acea calitate umană care s-ar putea numi onestitatea în îndrăsneală, aceasta e incontestabil semnul apartenenței la o familie spirituală deosebită, condiția unei arte poate mai dificile — căci mai complexe, mai tensionate spre totalitatea experienței omenești — în orice caz mai multă suferință, ca spectacol și ca experiență, dar și o creație artistică mai nobilă. E doar un truism, formula « cîtă luciditate , atîta dramă »).

O aceeași familie spirituală: — ca și la Dostoievski, la Faulkner exacerbările demoniace ale cutărui personaj, paroxismele de suferință morală ale altuia, atmosfera cosmarescă de blestem ineluctabil în care sînt scăldate, se cristalizează în acea pulpulație a ororilor, care sînt « mai multe decît în realitate », nu ca o expresie a demonismului sau morbidității, nu pentru a exprima neputința sau haosul, ci tocmai pentru a mărturisi despre existența unei Legi Morale, despre posibilitatea de a cunoaște și trăi această Lege, și mai ales despre adevărul că tot ceea ce face, și îndură, omul — deci, în cele din urmă, îl definește — capătă înțeles și valoare în funcție de această Lege Morală. În fond, *Însemnările din subterană*, *Idiotul*, *Frații Karamazov* se numără în mod cert printre cărțile cele mai importante — și mai pure — scrise vreodată, pentru că omul care le-a conceput a experimentat în propria sa viață unele dintre aspectele cele mai amenințătoare la adresa valorilor omenești pe care le poate căpăta viața — și a avut curajul de a scrie exact despre aceste aspecte, tocmai pentru a depune mărturie că există, și dăinuie, vechi adevăruri universale care dau înțeles haosului și valoare permanentă omului. *Zgomotul și Furia* este, de asemenea fără îndoială, una dintre cărțile secolului nostru care le poate fi alăturată în ce privește semnificația.

Ar fi inoperantă, și mai degrabă derutantă, încercarea de a întreprinde acum, cînd de abea începeam cu primul episod prezentarea în românește a acestei cărți — o analiză a acestui roman deosebit de complicat în construcția sa. Ea ar putea fi încercată după apariția ultimei părți — a patra — care îl explică, în însăși formula aleasă de autor, mai bine decît orice comentariu exterior. (De altfel, după ultimul episod și-ar găsi utilitatea, mai bine decît la începutul cărții, apendicele scris de Faulkner mai tîrziu și care are rolul de a completa înțelegerea romanului prin povestirea unor episoade din trecutul și din evoluția de mai tîrziu a familiei Compson). Fără riscul de a schematiza excesiv complexitatea expunerii și a temei — complexitate deliberat aleasă de autor pentru a exprima haosul și vacarmul sufletesc și material în care se prăbușește o lume — se poate spune de pe acum că *Zgomotul și Furia* este o parabolă despre înfăptuirea pînă la ultimele consecințe a blestemului care apasă asupra lumii din Yoknapatawpha, blestemul care pedepsește inexorabil « abandonarea sau pervertirea vechilor constante și adevăruri ale inimii și ale omului »: — păcatul mortal de a fi atentat la demnitatea și libertatea omenească, aici, în sistemul de imagini ales de Faulkner pentru condiția omenească, impunerea sclaviei asupra negrilor, impunerea stăpînirii asupra pămîntului. Cei

care sînt urmăriți în decădere lor socială și omenească spre a exemplifica acest blestem sînt membrii familiei Compson, unul din grupurile aristocratice ale capitalei districtului Yoknapatawpha, mai exact, trei dintre membrii ultimei generații: idiotul Benjy, povestitorul primului episod, complexatul Quetin, fratele său, obsedat de decăderea morală a surorii lor, Caddy, care-și narează în cel de al doilea episod, ultimele ceasuri de viață — aici acțiunea cărții transpunîndu-se brusc cu aproape douăzeci de ani în urmă — și în sfîrșit încă un frate, Jason, singurul care încearcă să « se descurce în viață » în mod practic, însă cu prețul renunțării la idealismul și dezinteresul nobiliar al celorlalți, și, mai ales, al abandonării principiilor morale.

În ziua de primăvară a anului 1928, cînd se petrece primul episod, Benjy, care este surdo-mut din naștere, experimentează de cele mai multe ori ca pe niște suferințe atît de insuportabile încît îi zmulg urlete de durere animalică, diferite momente din plimbarea sa obișnuită pe pajiștea care, odinioară a aparținut familiei sale. Așa cum s-a întîmplat totdeauna în întreaga sa viață — în ziua respectivă împlinește treizeci și trei de ani — el este condus de un negru, unul dintre puținii negri servitori rămași lîngă familia Compson care acum și-a pierdut de mult opulența. Anumite scene din fața sa, anumite sunete — mai ales strigătele jucătorilor de golf de pe pajiște strigîndu-și ajutoarele (caddie) — îi amintesc de scene asemănătoare din propria sa copilărie, și mai ales de sora sa Caddy (de la potrivirea de sunete cu numele sorii sale se nasc urletele pe care negrul încearcă mereu să le calmeze).

Ca procedeu tehnic, scriitorul a folosit fraze sau simple notații transcrise în cursive și care, în acest episod ca și în toate celelalte, au rolul de a semnifica trecerea în timp — înapoi sau înainte, de obicei prin salturi pornite de la simple asociații de senzații la Benjy, de idei sau de izbucniri inhibitive, în episodul următor, la Quentin etc.

Trebuie consemnat — pentru a se evita o confuzie suplimentară — că în prezentul la care Benjy își mărturisește senzațiile există un personaj purtînd același nume cu fratele său Quentin, și anume o fată, fiica sorii sale Caddy (de asemenea absentă acum, dar care și-a transmis descendentei sale, temperamentul revoltat, atît împotriva familiei cît și a restricțiilor moralității). Numele Iason este de asemenea purtat de două personaje: tatăl copiilor Compson și unul dintre copii, care va deveni ulterior — în prezentul povestirii — capul familiei.

Am căutat să respectăm în traducere dacă nu deformările de pronunție ale personajelor de culoare, — probabil că imposibil de reprodus cu aceeași elocvență ca în limba engleză, — cel puțin în incorectitudinile flagrante pe care autorul le reproduce constant. Punctuația este cea a originalului, Faulkner dorind, fără îndoială, să specifice prin lipsa oricăror semne de emfază sau de interogație incapacitatea personajului povestitor de a interpreta, dincolo de simpla reproducere a sunetelor.

VIRGIL NEMOIANU

Simptomatologie literară:

TREI NOTE ÎMPOTRIVA LUI DOSTOIEVSKI

Uneori nici paradoxul, nici compromisul nu ne mai folosesc la nimic; sîntem obligaţi să optăm, oricît ne-ar displace, pentru una din cele două posibilităţi radical opuse. Aşa stau lucrurile în problema binelui: mai curînd am găsi nuanţe intermediare între bine şi rău, decît între cele două concepţii fundamentale privind binele. Fie acceptăm ideea maniheană (şi iraniană) a unei lupte continue între bine şi rău, ca două principii concurente, fie acceptăm ideea platonică a nonexistenţei răului, orice existenţă fiind bună, iar răul numai neant.

În morală, Dostoievski este un Oscar Wilde al Răsăritului. El porneşte, sigur, de la iertarea creştină. Funcţia răului este să provoace binele, păcatul există pentru a face posibilă iertarea, iar viciul ajunge să fie un fel de « defulare » pentru ca sufletul să rămînă pur şi bun. Kierkegaard lupta cu furie şi încăpăţînare cu adevărurile de care voia să se pătrundă (ca Isac cu îngerul). Dostoievski este atît de convins de ele, atît de *devreme* convins, încît ajunge într-o stare de beatifică exaltare. Justificarea existenţei răului nu este un pisc la care ajunge cu o ultimă, disperată zvîcnire, ci un platou pe care se simte de multă vreme acasă, sigur şi încîntat. Şi, de la această entuziastă « smerenie », începe să mîngîie şi să protejeze răul ca pe cea mai preţioasă achiziţie. Pentru Dostoievski scopul nu numai că scuză mijloacele, dar chiar le *sfinţeşte*. Răul e deci sfînt. Dar dacă abia păcatul face posibilă bunătatea, înseamnă că răul e părintele binelui, iar binele nici n-ar mai fi de loc posibil fără rău. La urma urmei, dacă binele tot nu este decît o consecinţă a răului, atunci dece să nu-l lăsăm cu totul la o parte şi să ne ocupăm de lucrurile principale, nu de măruntele lor urmări.

Va să zică, nici maniheismul, nici platonismul nu au dreptate. Dacă Dostoievski ar mărturisi totul ne-ar spune că numai răul are existenţă şi că el e deci binele, iar lupta între bine şi rău nu e decît o comună întrepătrundere în interiorul unei mase amorfe, unde cele două se tot schimbă una în cealaltă. Aceasta

este « anarhismul smereniei », în care răul devine obiect de adorație. Dostoievski prevede parcă utopia lui Huxley care izgonește suferința și răul și atunci se agață de ele cu disperare, le înalță un templu. Dostoievski e precursorul nu al lui Camus, ci al lui Rasputin, a cărui mîntuire prin păcat nu ar fi fost altfel posibilă.

•

După cum pentru fizician existența universului și a formelor sale constă în transformarea continuă a materiei și a energiei în diverse chipuri, tot astfel pentru Dostoievski binele și răul, ca niște substanțe în continuă mișcare se tot transformă una în cealaltă constituind astfel psihicul, moralul, caracterele. Individul cristalizat nu ar trebui să existe în romanele lui Dostoievski, dacă acesta ar vrea sau ar ști să-și adapteze maniera propriei materii. Printre cei dintîi el ajunsese la concluzia adevărată sau falsă că un caracter de tip clasic sau balzacian nu corespunde adevărului vieții, iar constanța caracterologică este o simplă eroare de viziune. Caracterul (inconstant și contradictoriu) ar fi numai o scenă, un loc pentru o multitudine de afecte. Existențialismul, care în fond crede tocmai asta, se mai acoperă cu capriciile voinței din care face chiar un titlu de glorie; ca și cum inconsecvența ar fi vestmîntul libertății. Beckett sau Claude Simon sau mai știu eu cine din școala descompunerii personajului renunță — cu inocență și nepăsare — pînă și la această acoperire.

Dostoievski însă, lipsit de curajul sau de puterea de a-și găsi o formă adecvată (în tot *Posedații*, e, mi se pare, un singur monolog interior: al lui Lebiadkin în vol. II p. 2, cap. 2), recurge la o formulă hibridă: într-o primă fază, se așază ca orice realist în fața personajului și îl descrie, îl judecă, îl caracterizează. În momentul în care acesta intră în acțiune, își pierde imediat contururile sub acțiunea a trei forțe diferite: *a*/ sondajele de adîncime ale autorului, uneori satirice sau chiar distructive, *b*/ acțiunea semenilor indiferenți și superficiali, cu punctele lor de vedere, care joacă și ele un rol destructiv, *c*/ imperativele structurii, ale intrigii (adică ale melodramei polițiste pe linia lui Sue și Gutzkow): un anumit loc sau un anumit timp cer o anumită acțiune sau un anumit mod de a proceda. (Exemplu tipic ar fi Stepan Trofimovici Verșovenski, tot din *Posedații*).

Personaje care se adună și se topesc, se dilată și se contractă; numărul lor este limitat, dar ele acționează ca și cum ar fi în contact cu o lume întreagă. Se vorbește indirect, despre zvonuri, cînd în fond ne aflăm în fața unui cerc închis. De aici aparențele ilogice, modul sacadat, sincopat, dezordinea și trăsăturile dement-halucinate.

Găsim prefigurați stilistic pe mulți moderni, de la Thomas Mann (în felul în care Verșovenski și Varvara Petrovna comentează pe Stavroghin — I, 5, 6) la Ernst Jünger (în anumite tipuri de notații, fie lucid-concrete, asociative, revelînd cu rece voluptate o structură esențială, fie caracterizînd un moment ca ceva recurent, ca parte dintr-un presupus ritual al vieții — ca insule de normal, ultime indicații ale menținerii unei conștiințe superioare), de la Brecht (fabula lui Lebiadkin I, 5, 4, — se poate perfect încadra printre povestirile domnului Keuner) pînă la Joyce (stilul « catehismatic » în discuțiile Stavroghin-Kirilov, Stavroghin-Satov, Kirilov-G.) Numai că nimic nu e mai periculos decît entuziasmul retrospectiv. Ochiul antrenat și dirijat al cititorului modern descoperă imagini familiare în tot felul de crestături greoaie — fie ele chiar inspirate. Romantismul originilor e o boală prea veche și prea cunoscută. Dacă nu l-am

avea pe Dostoievski, vreun Macpherson mai nestăpînit s-ar şi apuca să-l scrie. Mai senin spus: Oare nu încearcă atîţia cercetători să ne convingă cum că jocurile naturii în stînci şi scoici sînt opera unor rase imemoriale de titani geniali?

•

Prima scrisoare filozofică a lui Ceaadaev, pe care altfel l-am considera un brav iluminist, este cea care, asemeni unui foc de armă (după cum s-a spus) zguduie conştiinţele, stîrneşte un val de persecuţii împotriva sa (este pus chiar să jure că nu va mai scrie şi, într-adevăr celelalte 7 scrisori apar postum, 2 în 1862, restul în 1936) şi provoacă brusc ruptura între slavofili şi progresişti, între, am spune, herderieni romantici şi hegelieni. Aceştia din urmă prin Herzen şi Bielinski, prin Ogariov şi Petraşevski, prin Cernîşevski, Dobroliubov şi Pisarev, prin Stasov şi Plehanov vor păşi implacabil spre dezvoltarea continuă a gîndirii materialiste şi progresiste, spre asimilarea creatoare a marxismului, şi ecloziunea acestuia în Lenin şi gîndirea post-revoluţionară.

Cultura rusă în ansamblul ei se trezeşte la efortul creator în faţa a două mari impulsuri: romantismul şi dialectica. Schelling şi Hegel sînt impulsurile prime care vin să agite valurile molcome ale fondului ortodox de pînă atunci. Nuanţele stilistice ale variantelor de protestantism sau catolicism au fost adesea studiate. Tot astfel ortodoxia greacă, mănăstirească, mediteraneană şi caprină, subtil-discursivă dar şi activă, diferă şi de tradiţia bizantină, cît şi de senina cuviinţă, blîndă şi zîmbitoare, calmă, smerită şi generoasă a artei mănăstireşti de pe plaiurile Mioriţei. Molitvelnicul trezea alte vibraţii la Trnovo decît la Ohrida. Tot astfel printre trăsăturile insistente ale vechii teologii ruse se numără, pe lîngă accente mesianice, şi un anume « integralism », o viziune global-organică a lumii. Tocmai acesta a fost punctul în care atît organicismul romantic, cît şi elementul dialectic au prins rădăcini adînci şi s-au dezvoltat atît de puternic, la început sub forma slavofiliei poate înflăcărate şi naive a unor Homiakov, Aksakov, Kreevski, mai tîrziu sub aceea a narodnicismului lui Lavrov. Orientări pozitiviste (Virubov, De Roberti, Kavelin, Lesevici), neokantiene (Celpanov, Vvedenski), logistice (Vladislavlev, Troiţki, Grot, Karinski, Rutkovski), hegeliene de dreapta (Cicerin, Redkin, Gogoţki), diversele secte religioase, nu fac decît să completeze un tablou complex, colorat şi prea puţin cunoscut. Din sinteticul şi genialul idealist Vladimir Soloviov, vor porni mai tîrziu Bulgakov şi Rozanov, precursorul personalismului — Lopatin, precursorul existenţialismului — Berdiaev, precursorul neo-realismului — Loski, sau fraţii Trubeţkoi care vor influenţa filozofia religiei ca şi pe cea a limbii, după cum filozofia istoriei a lui Danilevski face să pălească pe Spengler şi Toynbee.

Toată această luxuriantă (şi nu am amintit decît cîţiva cugetători !), adeseori sălbatic reacţionară şi denunţată ca atare de gînditorii progresişti, dar uneori plină de idei originale, crează o ambianţă, mai mult — o textură, în care marele scriitor trebuie, inevitabil să apară. Cine oglindeşte cel mai precis frămîntarea dialectică pre-revoluţionară? În veşnica alternativă între Dostoievski şi Tolstoi, îmi îngădui să-l aleg pe Gogol. Cel puţin în această privinţă sînt de acord cu Dostoievski însuşi. Cu pregnanţă şi nobilitate, Gogol se aşază în rînd cu *ansamblul* problematicii gîndirii ruse din secolul XIX, fără a se mai înfunda în detaliile nesfîrşitelor speculaţii. În schimb Dostoievski, obsedat de ispita uriaşă a dialecticii, pluteşte fără cîrmă pe marea fenomenelor; lupta contrariilor e pentru el risc de (s-o spunem?) cartofor, mai curînd decît efortul conştient, chinuitor, controlat, al celui care ştie că scheletul binelui nu poate fi decît adevărul raţional.

IERONIM ȘERBU

Jurnal dostoievskian

MIȘCARE ȘI CONTRAST. Termenii dialectici ai problematicii dostoievskiene sînt în necontenită mișcare. Această trăsătură o va moșteni literatura modernă, sfărîmînd canoanele romanului clasic, încălcînd legile unității și construcției, dispreţuind caracterul conceput pe o singură facultate dominată. Accentul va fi pus pe contraste, pe discontinuitățile sufletești, pe situațiile revelatoare, pe mobilitatea reacțiilor psihice.

ECHILIBRUL ROMANULUI CLASIC. Datorită prestigiului romanului clasic francez, canoanele tehnicii romanești constituite exercită o influență pînă în zilele de astăzi. Ordonarea construcției, echilibrată și armonioasă, unitatea de caracter și desfășurarea unitară a acțiunii sînt reguli cerute oricărei creații epice. De aici vine și sfericitatea operei, care poate fi pri vită ca o ecuație sau un silogism. Narațiunea se dezvoltă cu rigoarea unui calcul matematic: premiză, demonstrația și concluzia. În plan literar, ea se convertește prin precizarea conflictului, dezvoltarea lui și deznodămîntul. Avem, așadar, de-a face cu o construcție geometrică, în care toate elementele sînt dependente unele de altele, se organizează și converg spre un final.

Nu degeaba *Madame Bovary* constituie prin excelență un exemplu al tehnicii perfecte. Romanul este în așa măsură desăvîrșit, încît un critic francez putea afirma, fără a fi dezmințit, că dacă scoți o singură propoziţiune, sare în aer întreaga construcție. Cu alte cuvinte totul se înlănțuie într-o necesitate absolută. Este o performanță singulară.

PROBLEMA NR 1: OMUL. Într-atîta este de tiranică problema omului la Dostoievski încît în afară de ea nu-l interesează aproape nimic. S-a observat pe bună dreptate cît de puțin loc ocupă în opera sa descrierea mediului exterior al naturii. În centrul preocupărilor lui Dostoievski a stat în permanență omul, lucru pe care-l recunoaște chiar unul din cei mai profunzi exegeți ai săi, misticul Berdiaev în volumul său *L'ésprit de Dostoievski*.

Și aș reaminti observația unui critic spaniol care afirmă că « atunci cînd un scriitor descrie o priveliște, o face nu ca cititorul, ci ca el să se odihnească ». Dacă observația criticului e justă, atunci Dostoievski este scriitorul care nu și-a îngăduit nici o clipă de răgaz. Era prea mult cufundat în sine însuși, în căutarea febrilă de a surprinde cît mai multe aspecte ale enigmei sufletului omenesc, ca să-și piardă vremea cu descrieri, fie ele oricît de frumoase. El era angajat pe un drum pe cît de periculos, pe atît de pasionant care deschidea o perspectivă nouă de înțelegere a libertății și destinului uman.

TOLSTOI ȘI DOSTOIEVSKI. Deosebirea dintre Tolstoi și Dostoievski constă în aceea că titanul de la Iasnaia Poliana cunoștea limitele și le-a respectat, pe cînd Dostoievski n-a acceptat niciodată că doi și cu doi fac patru; adică, nu a acceptat limitele rațiunii, nu s-a resemnat în fața zidului pe care i-l ridică în față realitatea. Și de aici tentativa, pornirea înverșunată de a dărîma zidul, pentru a elibera forțele obscure ale sufletului omenesc.

Această primă tentativă se săvîrşeşte în *Însemnări din subterană* care marchează noua perioadă a creaţiei dostoievskiene. *Omul subteran* e doar o prefaţă a viitorilor eroi ca Verşilov din *Adolescentul*. Raskolnikov din *Crimă şi pedeapsă*, Stavroghin din *Posedaţii*, Ivan Karamazov din *Fraţii Karamazov*. Departe de a contesta existenţa tendinţei absurde, iraţionale a omului, ca o tentativă de a sparge limitele raţiunii, de a nu se supune legilor ei rigide şi matematice; departe de a contesta faptul că scriitorul opune acestei raţiuni elementul incalculabil, imprevizibil, hotărîtor în mişcările sufletului omenesc, — Dostoievski urmăreşte să releve procesele secrete ale conştiinţei, să scoată la suprafaţă jocul forţelor ilogice care înlătură şi spulberă orice dogmă morală abstractă, dezvăluindu-ne realitatea profundă a enigmei sufletului uman. Care sînt trăsăturile specifice ale acestui om eliberat de slabele constrîngeri raţionale? Lui îi este scumpă « *voinţa mea liberă, arbitrarul meu, oricît de nebunesc ar fi, fantezia mea supraexcitată pînă la demenţă* ».

OMUL ŞI TENTAŢIA ANGELISMULUI. Există o tentaţie de angelism la Dostoievski, ca de pildă în prinţul Mîşkin şi Alioşa Karamazov; între aceşti doi poli, omul se zbate în scopul cuceririi libertăţii şi a înţelegerii destinului său. Or, această problemă fundamentală constituie o temă pentru Dostoievski: ea este o temă unică, majoră, căreia i-a consacrat forţa sa creatoare. De aceea, concepţia lui Dostoievski pe drept cuvînt este una antropocentrică, după cum arată acelaşi exeget Berdiaev: « Problema omului l-a absorbit pînă la frenezie, l-a devorat ».

Dragostea lui Dostoievski pentru om cunoaşte două faze. Cea dintîi, în *Oameni sărmani* şi *Umiliţi şi obidiţi*, cultivînd un punct de vedere umanitar, al compasiunii; şi pe această latură îşi trage rădăcinile din Gogol. În faza a doua, a maturităţii, dragostea lui pentru om va avea un caracter mai profund, mai tragic, în raport cu destinul omului, supus celor două tentaţii: demonică şi celestă.

DOSTOIEVSKI ŞI PROUST. Unii scriitori occidentali au luat de la Dostoievski ceea ce i-a şocat la prima vedere, ceea ce li s-a părut nou şi original, ceea ce se potrivea cel mai bine cu starea de lucruri din propria lor ţară, cu anxietatea şi panica omului într-o lume în care nu se poate înfăptui un acord între el şi societate. Unii dintre aceşti scriitori, ca de pildă Proust, se pare că nu l-au înţeles, atunci cînd observă că ceea ce îi plăcea la Dostoievski este descrierea interioarelor, ai scărilor sumbre şi sordide, care duceau spre aceste interioare.

Observaţia este într-adevăr surprinzătoare, nu datorită faptului că între cei doi analişti ai sufletului omenesc ar fi trebuit să existe o comprehensiune promptă şi integrală. Este surprinzătoare, deoarece Proust fusese preocupat de proza şi dialectica dostoievskiană, după cum o dovedeşte recentul şi documentatul biograf al ilustrului romancier francez, George D. Painter.

Proust îi propusese lui Rivière un eseu asupra lui Dostoievski. Nu şi-a putut ţine făgăduiala, deoarece era prea angajat în propria sa operă. Totuşi, în februarie 1922, cînd se sărbătorise centenarul genialului scriitor rus, Proust schiţase un scurt eseu, pe care îl dezvoltase apoi sub forma unui superb monolog asupra lui Dostoievski, prin care povestitorul din « A la recherche du temps perdu » o întrerupe pe Albertine cîntînd la pian, în « Prizoniera ».

SIMILITUDINI. Deşi unul a trăit în mizerie, iar celălalt în lux, amîndoi au avut o existenţă zbuciumată. Ambii au suferit aproape întreaga viaţă de o maladie incurabilă: unul de epilepsie, iar celălalt de astm. Deopotrivă au întreprins o descindere în infern: infernul lui Dostoievski se găsea în închisoarea din Siberia; infernul lui Proust se afla în Sodoma şi Gomora din centrul Parisului.

Pe ambii scriitori îi obseda tema paricidului. Dostoievski a ratat-o în « Fraţii Karamazov » (Cine n-a dorit moartea tatălui său? se întreabă Ivan Karamazov). Proust este, de asemenea, preocupat de tema paricidului în articolul său publicat în « Figaro » despre « Simţămintele filiale ale unui paricid », articol semnalat de acelaşi strălucit biograf al ilustrului romancier francez. În acest articol, Proust ia apărarea unui paricid, demonstrînd că ceea ce asasinul a săvîrşit printr-un act violent, toţi ceilalţi o fac cu mijloace mai lente şi insidioase (e cazul însuşi al lui Proust).

Amîndoi romancierii sînt obsedaţi de patima jocului de noroc; Proust îşi va risca averea la cazinoul din Cabourg, iar Dostoievski îşi va pune drept miză la cazinoul din Baden-Baden existenţa şi destinul său de scriitor.

La extreme geografice şi spirituale, ambii vor coborî în vastul ocean al subconştientului, la adîncimi insondabile, pentru a scoate la suprafaţă continente sufleteşti necunoscute. Prin descoperirea memoriei inconştiente, Proust, care este în căutarea timpului pierdut, izbuteşte să-l regăsească; ceea ce îl face să afirme: « în fiecare zi acord mai puţin preţ inteligenţei. Cu fiecare zi care trece îmi dau mai bine seama că doar în afara ei, scriitorul poate sesiza ceva din impresiile sale, cu alte cuvinte să atingă acel ceva din el însuşi care e singura substanţă a artei ».

INFERNUL DOSTOIEVSKIAN. Atît prin structura cît şi prin viaţa sa, Dostoievski era cel mai în măsură să efectueze descinderea în Infern, descindere care, după cum am spus, începe cu *Însemnări din subterană*. Desigur că eroul din acest roman este un simplu cazuist, care se mărgineşte doar să-şi analizeze reacţiile cele mai secrete şi să-şi dezvăluie reflecţiile. Totuşi, el îl prefigurează pe Verşilov, pe Raskolnikov, pe Stavroghin, pe Ivan Karamazov, eroi infinit mai complecşi şi care nu se mărginesc doar la simple argutii, ci acţionează conform ideilor lor, fie direct ca Raskolnikov şi Stavroghin, fie indirect, printr-un interpus, ca de pildă Ivan Karamazov, prin dublul său demonic Smerdiakov. Dacă este adevărat că fiecare erou dostoievskian, în special cei complecşi şi superiori, pe care i-am citat mai sus, reprezintă o idee, atunci nu e mai puţin adevărat că fiecare dintre ei o duce şi o trăieşte pînă la capăt. Ceea ce defineşte pe om la Dostoievski, nu este atît *comportarea exterioară*, *modul de viaţă*, ci intensitatea şi natura vieţii sale spirituale. Ideea nu este pentru Dostoievski o abstracţie, un prilej de consideraţii teoretice, ea se hrăneşte din carnea şi sîngele eroului respectiv. Ea îl tulbură şi îl frămîntă, îl duce la distrugere sau la purificare şi eliberare. În idee e înscris, ca într-un cifru secret, destinul eroului, deci al omului.

OMUL DOSTOIEVSKIAN ŞI MEDIATORUL SĂU. Raskolnikov săvîrşeşte o crimă odioasă, dar nu este un ucigaş ordinar, dornic să prade, ci un intelectual, în care se infiltrează ideea primejdioasă a superiorităţii sale, a libertăţii spirituale de a suprima pe un semen al său, fie acela de condiţie inferioară umană şi morală. Acest drept al omului superior, al aşa zisului « supraom », această libertate interioară, Dostoievski n-o recunoaşte nimănui, şi ca atare nici eroilor săi.

Raskolnikov înţelege eroarea sa, şi trebuie să-şi expieze crima prin suferinţă, prin umilinţă: e singura posibilitate pe care o are, singura şansă de a mai rămîne în hotarele umanităţii. Deoarece orgoliul său intelectual, orgoliul său de « supraom » îl împiedică să accepte şi să vadă imediat eroarea sa, Dostoievski îi acordă un mediator, pe prostituata Sonia. Ea mediază între Raskolnikov şi umanitate, dîndu-i astfel posibilitatea să se salveze din catastrofa sa morală.

Acest mediator nu-l va avea Stavroghin, personalitate puternică, de o energie sălbatică, care îşi îngăduie toate libertăţile, toate capriciile, ascultînd doar de propriile sale impulsuri iraţionale. El este eroul care duce pînă la extrem *adevărata libertate*, absurdă şi iraţională, cea visată de eroul din *Însemnări din subterană*. Ce se

întîmplă? « Adevărata libertate » se transformă în opusul ei, ea devine o simplă manifestare arbitrară, pe care Stavroghin n-o mai poate stăpîni. El își cheltuiește energia, rarele sale calități spirituale și le risipește în van, iar la sfîrșit nu-i mai rămîne decît o singură alternativă: sinuciderea. Este încheierea firească, logică a, unei existențe dezechilibrate, absurde, lipsită de un scop mai înalt.

Celălalt posedat, Ivan Karamazov ,are un mediator pe lîngă Dumnezeu în persoana fratelui său mai mic, Alioșa Karamazov. Acesta reprezintă dublul celest al lui Ivan Karamazov, după cum Smerdiakov reprezintă dublul său demonic. Toți acești eroi sînt dominați de un orgoliu demonic; lăsîndu-se pradă instinctelor lor, ei nu izbutesc să realizeze adevărata libertate; în loc s-o obțină printr-o *stăpînire de sine*, printr-o independență față de propriile impulsuri instinctuale, din oameni liberi, devin niște sclavi ai acestor impulsuri.

IRINA MAVRODIN

Nathalie Sarraute și Dostoievski

Întreg romanul modern se reclamă, într-un fel sau altul, de la Dostoievski — iată un adevăr pe care nu-l contestă nimeni astăzi. De mai bine de cincizeci de ani există în proză un climat dostoievskian care își pune pecetea pe scriitori dintre cei mai diferiți. În principiu se poate face orice apropiere: Dostoievski și Proust, Dostoievski și Mauriac sau Julien Green, Dostoievski și Faulkner, chiar și Dostoievski și Robbe-Grillet etc. Fără prea mari eforturi speculative se poate găsi oricînd argumentația necesară în vederea unor asemenea demonstrații. Romanul lui Dostoievski oferă o atît de inepuizabilă și variată materie încît orice scriitor a putut găsi acolo tocmai acel ceva de care în mod confuz a simțit că are nevoie. Astăzi există influență dostoievskiană de un ordin mai îndepărtat, filtrată prin opera unor mari creatori de la începutul acestui secol, sau una directă — de obicei acestea conjugîndu-se.

Romanul lui Nathalie Sarraute oferă un asemenea caz evident de influență imediată și mediată. Scriitoarea, născută în Rusia și crescută pînă la opt ani tot acolo, l-a putut citi pe Dostoievski în original. Afinitatea mărturisită a lui Nathalie Sarraute pentru marele romancier rus își are deci primul și cel mai firesc temei în situația ei privilegiată de compatriotă a lui Dostoievski, care-i îngăduie abordarea în condiții ideale a textelor dostoievskiene. Dar a insista pe această explicație « naturală », totuși de loc neglijabilă, înseamnă a simplifica lucrurile. Nathalie Sarraute, asemeni aproape tuturor romancierilor secolului nostru (la « noii romancieri » tendința este încă și mai marcată) își dublează activitatea creatoare cu cea de critic și de teoretician literar. Cu o formulă frapantă, dar, ca orice asemenea formulă, oarecum schematică, am putea spune că pentru « noii romancieri », deci și pentru Nathalie Sarraute, dar poate mai puțin pentru ea decît pentru Robbe-Grillet sau Butor, romanul devine pretext pentru eseul critic, după cum și eseul critic se transformă în pretext pentru roman. Roman-

ciera, după părerea noastră mai spontană, mai puțin « făcută » decît confrații ei citați mai sus, își scrutează totuși cu un ochi foarte lucid intuițiile și viziunile obscure, mai curînd le domină decît se lasă dominată de ele. Cercetarea ei, căci pentru ea romanul este « une recherche », se face în plină zi, sub soarele necruțător al intelectului. Cu detașare ea își clasează afinitățile, stabilește filiații, fixează foarte nuanțat opoziții și apropieri sau opoziții și totodată apropieri între propria-i operă și cea a marilor romancieri care au precedat-o. Izbutește să fie foarte exactă, și un studiu atent al volumului de eseuri *L'ère du soupçon*, precum și al celor cîtorva interviuri date în presă sau articole neincluse în volum (ca, de pildă, importantul eseu *Flaubert le précurseur*) ne trimite la principalele influențe exercitate asupra scriitoarei, pe care ea însăși le mărturisește și le analizează: Flaubert, dar numai ca autor al *Doamnei Bovary*, Proust, Joyce, Virginia Woolf, Ivy Compton-Burnett, Kafka, și, în sfîrșit, Dostoievski, în primul rînd Dostoievski.

Toți creatorii proiectează asupra creațiilor care nu le aparțin propriile lor obsesii (și spunînd aceasta socotim că nu ne contrazicem, căci orice influență, înainte de a deveni fapt obiectiv, începe prin raportare subiectivă). Astfel, Sartre vede în *Portrait d'un inconnu*, roman fenomenologic, un roman existențialist, ceea ce, pe de altă parte, fără îndoială că și este; Camus vede în Kirilov, în Ivan Karamazov, eroi absurzi, în romanul lui Kafka un model de creație absurdă, și neîndoielnic că nu se înșeală, căci sînt și asta; Nathalie Sarraute descoperă pretutindeni în romanele lui Dostoievski (alege cîteva exemple caracteristice pe care le discută exact în termenii în care-și va discuta sau îi va fi discutată propria ei proză) intuiția genială a ceea ce ea numește, cu un termen care s-a impus, tropisme, a acelor mișcări psihice, situate la limita incertă dintre conștient și inconștient, neformulabile în cuvinte, pentru că saltul imperceptibil de la necuvînt la cuvînt ucide ceea ce era viu și autentic, livrîndu-ne un cadavru lingvistic în locul unei existențe psihice reale.

Tropismele, acest « joc complicat de mecanisme delicate », acest « freamăt de intenții, de impulsuri, de calcule, de impresii, de presentimente multiple și adesea contradictorii » (observația este făcută în legătură cu Kafka; dar poate fi perfect aplicată la opera lui Nathalie Sarraute) sînt agresive și defensive totodată, operînd pe un principiu de alternată expansiune și retractilitate. Dificultatea constă, pentru romancier, în a le surprinde *în mișcare*, este o dificultate de expresie. Cuvîntul, dacă încearcă s-o abordeze direct, nu poate acoperi total această indicibilă realitate; o acoperă doar parțial, omorînd-o prin încremenire, prin reducere la clișeu, la convenție. Romanul de analiză de tip clasic, și nici chiar cel al lui Proust nu au putut ieși, după Nathalie Sarraute, din acest impas. Dostoievski însă, deși procedînd cu mijloace tradiționale, a găsit un limbaj care, aparent, spune *altceva*, un limbaj secund, paralel, un metalimbaj, care ne trimite la realitatea psihică ascunsă și vie. La Dostoievski parcă niște zăgazuri s-au rupt, eroii se revarsă în cuvinte discontinui, contradictorii, punctate de grimase, rîsete convulsive, gesticulație bufonă. Rolul important îl joacă însă mai cu seamă acțiunea. Dostoievski își pune personajele să acționeze uluitor, în pofida oricărei logici (un ocnaș din *Casa morților* evadează după douăzeci și patru de ani de închisoare, cu două zile înainte de termenul de eliberare, cu toate că știe că dacă va fi prins va căpăta o prelungire foarte mare a pedepsei). Toate acestea spun ceva, dar nu acel ceva are importanță, ci ceea ce se străvede prin transparența lui: mîzga vie, palpitîndă, din străfunduri, autentica mișcare psihică surprinsă la rădăcina ei, acolo unde și în clipa în care se formează ea. « Înseamnă oare asta a face psihologie? » se întreabă Sartre în prefața sa la *Portrait d'un inconnu*, în legătură

cu tentativa lui Nathalie Sarraute. « Poate că Nathalie Sarraute, mare admiratoare a lui Dostoievski, ar vrea să ne facă să credem că da. În ceea ce mă privește, cred că lăsîndu-ne să ghicim o autenticitate insezisabilă, arătîndu-ne acel du-te-vino neîncetat de la particular la general, zugrăvind lumea liniștitoare și dezolată a inautenticului, ea a pus la punct o tehnică ce îi îngăduie să ajungă, dincolo de psihologic, la realitatea umană surprinsă în însăși *existența* ei ».

Dar tocmai pornind de aici se poate stabili, credem, filiația incontestabilă de la Dostoievski la Nathalie Sarraute. Meditînd lecția marelui romancier rus, scriitoarea a pus la baza întregii sale creații ideea existenței unei materii psihice unice, anonime, pe care o regăsim în fiecare dintre semenii noștri. Spre a-i cunoaște pe ei, să ne cunoaștem mai întîi bine pe noi înșine. Să ne cunoaștem propriile noastre străfunduri, și vom cunoaște astfel și străfundurile lor. Iată cum romanul modern devine astfel violent subiectiv și totodată violent obiectiv, constituit prin identificare cu obiectul și prin detașare (chiar ironică) de el (în acest sens Nathalie Sarraute suferă și o influență a romanului *Madame Bovary*).

Expresia la care recurge Nathalie Sarraute îi aparține. Scriitoarea inventează un limbaj propriu, care alternează conversația, acea flecăreală a lui « man », în sensul heideggerian (făcută din clișee, din locuri comune, adeseori de proveniență livrescă, ansamblu de cuvinte atît de uzate încît prin neutralitatea lor ele devin un fel de echivalent, de analog al realității ascunse a tropismelor; e și *terenul comun* al neautenticului, singurul posibil, pe care se întîlnesc partenerii), și subconversația, zona în care se manifestă nestingherit tropismele constant sugerate prin modalitatea metaforică. Exprimînd « neautenticul », lăsînd să se străvadă « o autenticitate insezisabilă », Nathalie Sarraute descoperă « l'incarnation de tout le monde » și nu « des individus irremplaçables ». Ea dezindividualizează psihologia, tratează despre o materie anonimă, personajul ne mai fiind decît suportul, semnul acesteia. Orice delimitare, categorisire pe caractere este artificială și falsifică realitatea. (Și la Dostoievski, criminalul, femeia pierdută sau sfîntul erau teatrul acelorași lupte, căderi, căutări, iluminări sau silnice și tulburi porniri).

În romanul lui Nathalie Sarraute, caracterul intră în una din ultimele faze ale dezagregării sale, romanul rămînînd totuși un roman psihologic, dar nu în sensul prozei tradiționale de analiză, denunțată de scriitoare, ci urmînd orientarea dostoievskiană, direct sau prin intermediul lui Proust, al Virginiei Woolf etc. Este un roman psihologic existențial — termenul de psihologic căpătînd astfel un conținut nou — și nu unul esențialist. Precizarea este importantă și stabilește locul pe care-l ocupă scriitoarea în cadrul așa numitului Nou Roman. Incursiunile ei nu sînt orizontale ca la Robbe-Grillet, care utilizează un limbaj fotometric, nici pluridimensionale, ca la Butor, ci obsesiv, monoton (monotonie fundamentală pe care o regăsim și la Dostoievski, așa cum însăși Nathalie Sarraute observă) verticale, tatonînd în bezna subterană cu instrumentul măritor și ambiguu al metaforei (grimasele, rîsetele sardonice, contorsionările bufone, acțiunile ilogice ale personajelor dostoievskiene sînt și ele un limbaj ambiguu).

Dar « jocul » acesta din adîncuri nu poate ființa decît dacă își află replica în unul sau mai mulți parteneri. Cu aceasta ne menținem pe terenul tipic dostoievskian. Ceea ce izbește poate în primul rînd în romanul lui Dostoievski este încăpățînarea, fervoarea maniacală cu care se caută între ele personajele. Oscilînd esențial între orgoliu și umilință, ele se vorbesc întotdeauna pentru « celălalt » (personajele lui Stendhal, de asemeni, se vorbesc, dar în singurătatea trufașă a eului lor), pîndindu-l așa cum un animal viclean își pîndește prada, exultînd de

tulbure plăcere atunci cînd simt că au atins în « celălalt » un punct vulnerabil, cînd au deschis în el o rană sau cînd în ei înșiși, sub agresiunea « celuilalt », se deschide o rană (să ne amintim întîlnirea dintre Gruşenka şi Katerina Ivanovna din *Fraţii Karamazov*). Sînt medii hipersensibile care se atrag şi se resping cu putere, năzuind către o îmbrăţişare supremă, de ură sau de iubire, puţin importă, căutîndu-se în mii de arabescuri răutăcioase, caline, graţioase, fervente, crude, neîncetat mînate de acel « terrible desire to establish contact » de care vorbeşte, reluînd cuvintele lui Katherine Mansfield, Nathalie Sarraute, referindu-se la Dostoievski dar şi la propria ei operă. Orice modificare în unul din partenerii aflaţi în prezenţă duce automat la modificări în celălalt. Sub « privirea celuilalt » (pentru a împrumuta o terminologie existenţialistă) sîntem aşa cum ne vede el.

Un critic, vorbind de personajele lui Nathalie Sarraute, le împarte în două mari grupuri: călăi şi victime — conform dialecticii personajului aşa cum este el conceput de Nathalie Sarraute, călăii devin alternativ victime, şi victimele călăi. Cuvîntul este în romanele ei « arma cotidiană, insidioasă şi eficace, a nenumărate mici crime ». În această violenţă, în această dorinţă de posesiune aproape sexuală a « celuilalt » simţim, citind-o pe Nathalie Sarraute, un gust fundamental din Dostoievski.

Dar Dostoievski este departe de a fi numai atît. Lumea lui are un pămînt şi un cer, în ea există Dumnezeu şi Diavolul. Făpturile acestei lumi au deplină libertate de alegere, adică putinţa mîntuirii prin iubire. Orientarea spre un pol sau celălalt al existenţei se face în funcţie de ardoarea necesităţii apocatastazice. Ambiguitatea la eroii dostoievskieni este o stare tranzitorie, de păcat, în care însă în nici un caz nu se rămîne. Finalitatea existenţelor eroilor lui Dostoievski este întotdeauna nu rămînerea în incert, în hăţişul tropismelor, ci ajungerea la limită. Este adevărat că şi despre Nathalie Sarraute se poate spune că a ajuns la limită. Dar între limitele ei şi cele ale lui Dostoievski există o distanţă ontologică. În « noul roman » al lui Nathalie Sarraute, personajele sînt pentru totdeauna damnate căci pentru ele nu mai este alegere: comunicarea nu e posibilă, pentru că ele fetişizează cuvîntul, nu caută să se salveze decît prin cuvînt, prin cuvîntul blestemat care ucide tot ce atinge.

ANDREI BREZIANU

Arghezi — înaintaş al tălmăcirilor româneşti din Dostoievski

Începută acum şaizeci de ani cu lăudabilele dar puţin semnificativele volume *Povestiri*[1] şi *Suflet de copil*[2] — cronologia traducerilor noastre din Dostoievski

[1] Dostoievski, «Povestiri», traducere de Willy Ghiil, Bucureşti 1909, Biblioteca pentru toţi, (88 pag).
[2] Dostoievski, « Suflet de copil », traducere de N. Daşcovici, Buc. 1909, Biblioteca pentru toţi (183 pag.)

devine prestigioasă de la tălmăcirea ce iese din teascurile tiparniței « Poporul » în colecția intitulată « Biblioteca frumoasă » în cursul anului 1912: e vorba de *Amintiri din casa morților*, pentru întîia oară tradusă în românește, cu un cuvînt înainte de T.A.[1]. După cum s-a semnalat recent[2], nu există nici o îndoială cu privire la identitatea disimulată sub inițiale, iscălitorul fiind autorul de mai tîrziu al *Florilor de mucigai* și al *Porții negre*. Nu-i așadar vorba de descoperirea vreunui nou inedit arghezian, ci mai curînd de aprecierea retrospectivă la care ne invită stăruitor trecerea anotimpurilor și consacrarea valorilor: act de cultură închinat la vremea lui artei și adevărului, volumul tălmăcit de Arghezi se înfățișează ca o tipăritură generoasă și frumoasă — deschisă cu un sobru și incisiv portret al lui Dostoievski, aparent o xilogravură, iscălită Camil Ressu (care de altfel realizase și coperta), — și încheiată cu un număr de file albe adăugate grațios de editor sub titlul « Notițe », spre bunul folos al cititorului dornic să-și însemneze reflexiile de lectură.

Către acel cititor e îndreptat și « Cuvîntul începător » al tînărului Arghezi — în fapt una din cele mai timpurii prezentări ale personalității lui Dostoievski făcute în România. Succint dar plin de miez, Arghezi începea prin a stabili o distincție: « Din capul locului cititorul trebuie să afle că *Amintirile din casa morților* sînt amintiri adevărate, nu plăsmuiri literare, mai mult sau mai puțin reușite; » și iarăși: « fără osînda lui tîmpită, Dostoievski n-ar fi avut de ce să-și scrie Amintirile și nici noi prilejul de a le citi ».[3]

Caracterizarea romancierului rus e făcută cu siguranță, prin încadrare într-un cîmp de referință mai larg: « Ca orice tînăr, Dostoievski a visat și a gîndit, și ca orice om nou, încă neatins de falimentul scepticismului experimental, avea sentimentele expansive ale tinereții cari în sociologia rusă iau numele de socialism, iar pe cîmpul de război se numesc vitejie ».[4] Stigmatizarea cenzurii tariste sună pe undeva familiar, prevestind unele atitudini ulterioare ale lui Tudor Arghezi: « Nu e totuși de prisos să spunem că, de teama cenzurii, superioară în Rusia culturii și artei, romancierul, în unele locuri lesne de găsit, și-a scris gîndurile piezișe, și că amintirile lui sînt puse pe socoteala unui mort, ale cărui caiete le-ar fi moștenit. Cenzura știe să se îndoiască de moralitatea ei și să respecte sofisticarea ».[5] Ne-amintim că în exergul *Porții negre* poetul avea să spună scurt pe nume lucrurilor în chipul următor: « Cele cuprinse în prezenta carte se raportează la moravuri vechi, care, desigur, au dispărut ».

Cît privește calitatea traducerii, tălmăcitorul avea « puține de zis; cititorul va lua știre de valoarea ei numaidecît », — încheia Arghezi scurta sa prefață.

Drept dovadă a meșteșugului cu care scriitorul român ni l-a înfățișat încă din 1912 pe Dostoievski nu putem aici decît să recurgem la vederi fragmentare; de prețul tălmăcirii argheziene vorbește, de pildă, chiar prima pagină a cărții:

« În mijlocul stepelor, al munților sau al pădurilor nestrăbătute din părțile Siberiei depărtate, dai din cînd în cînd de un fel de oraș cu o mie, două mii de locuitori, durat din scînduri foarte urît, cu cîte două biserici, una în mijlocul orașului, cealaltă în cimitir, — și care seamănă mult mai bine cu satele de la marginile Moscovei decît cu niște orașe adevărate. De obicei aceste tîrguri sînt

---

[1] Dostoievski, « Amintiri din casa morților ». « Biblioteca Frumoasă » apare sub îngriiirea d-lor T. Arghezi și A. Buzescu, București, Tipografia Cooperativa « Poporul », Bd. Elisabeta 27, 1912. (313 pag.)

[2] E. Manu, « Prolegomene argheziene », EPL, 1968. (pag. 122).

[3] Op. cit. pag. 5

[4] Ibid. pag. 6

[5] Ibid.

pline de polițai și de tot soiul de slujbași de-ai lor. Cu tot frigul de-acolo, slujbele guvernului sînt în Siberia cît se poate de mulțumitoare. Locuitorii, simpli, nu-s tulburați de idei; moravurile, rămase pe loc de cînd lumea, sînt sfințite de timp... Cei care știu să dezlege problema vieții rămîn cu toții în Siberia... belșugul roadelor pline de gust pe cari le vor culege mai tîrziu din meserie vine să-i despăgubească. Cît despre ceilalți, ființe ușuratice care nu pot s-o înțeleagă, acelora în Siberia li se urăște de grabă; aceia se întreabă cu părere de rău de ce au făcut nerozia să plece de-acasă ».

Sau acest pasaj, cules din capitolul al VI-lea[1]:

« Cîtăva vreme avurăm în pușcărie și un vultur de stepă de neam pitic. Îl adusese un ocnaș, rănit și aproape mort. Toată lumea se strînse în jurul lui, nu putea să zboare, aripa dreaptă îi atîrna fără nici o putere: un picior îi era scrîntit. Vulturul arunca mulțimii curioase o privire ațîțată, își desfăcea ciocul încovoiat gata să atace...

...mă fixa tot timpul cît stam lîngă el, cu privirea lui înrăită și străpungătoare. Solitar și vrăjmaș, vecinic neîmpăcat, își aștepta moartea urmînd să disprețuiască pe toată lumea. Ocnașii și-aduseră în sfîrșit aminte de el, după două luni de uitare, arătîndu-i o simpatie neașteptată. Se înțeleseră să-l libereze: «Să moară, dar cel puțin să moară liber, » ziceau...

...Îl aruncară de pe mal în stepă. Era pe la sfîrșitul toamnei. Vîntul gemea dinspre cîmpia goală în iarba îngălbenită și uscată. Vulturul o luă la fugă, drept înainte, grăbit să ne părăsească și să se ascundă privirilor noastre ».

Sau iarăși, acest alt pasaj spicuit din capitolul al VII-lea:[2]

« Șopronul sub care ardeam alabastrul era construit pe malul prăpăstios și pustiu al rîului. Pe o zi cu ceață, iarna, în lungul rîului și dincolo de malul depărtat, priveliștea era tristă; ceva sfîșietor era în peisajul posomorît și pleșuv. Dar te simțeai și mai trist cînd soarele scînteietor strălucea deasupra cîmpiei, albă și nesfîrșită. Ai fi voit să zbori departe în stepa ce începea pe malul celălalt și se desfășura spre miazăzi, pe o întindere de mai bine de o mie cinci sute de verste, lină ca o pînză imensă... În ziua următoare, cînd alabastrul era cu desăvîrșire ars, descărcam cuptorul. Fiecare din noi umplea cîte o ladă și începea să-l sfărîme cu un pisălog mare. Lucrul acesta era plăcut: alabastrul moale se prefăcea îndată într-o pulbere albă, strălucitoare, ce se firimița repede și cu ușurință. Ridicam ciocanele noastre grele și le întorceam cu lovituri uriașe pe care le admiram noi singuri. Cînd eram osteniți ne simțeam mai ușori: obrajii ne erau roșii, sîngele ne fugea mai repede prin vine. Almazov se uita la noi ca la niște copii; își fuma luleaua cu un aer indulgent, fără să se poată opri totuși de a murmura, îndată ce deschidea gura. De altfel era totdeauna așa, — și cu toată lumea; de fapt cred că era un om cumsecade ».

Uitată aproape cu desăvîrșire în crisalida laborioasă a anilor de început de veac, tălmăcirea aceasta timpurie prevestea încă de atunci — pe lîngă nivelul preocupărilor — deosebita înzestrare și siguranța condeiului arghezian: cunoașterea ei astăzi în cercuri mai largi ar întregi în chip fericit imaginea debuturilor nedezmințitului truditor al cuvintelor românești.

[1] Op. cit. pag. 261
[2] Op. cit. pag. 107.

Corectura : LIDA IGIROȘIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»

PREZENTAREA TEHNICĂ:
S. CIUBOTARU

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI. 115. TEL. 16.79.22
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA KISELEFF. 10 — TEL. 18.33.99
BUCUREȘTI

ANTIC. 18
LEI 200-

Lei 10

43 804